CAHIERS DU CINÉMA



67 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ● JANVIER 1957 ★ 67

NOTRE COUVERTURE



Bella Darvi et François Périer sont, avec Daniel Gélin, les principaux interprètes du CinémaScope en couleurs de Victor Vicas JE REVIENDRAI A KANDARA, inspiré du roman de Jean Hougron, Grand prix du Roman de l'Académie Française. Ce film de suspense d'un style très personnel, a par ailleurs le mérite de nous présenter les meilleurs acteurs de composition du cinéma français : Julien Carette, Jean Brochard, Marcel Pérès, dans de savoureuses silhouettes (*Production* JAD FILMS, *distribuée par* FOX EUROPA).

Ne manquez pas de prendre p. 56
LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

Janvier 1957 Tome XII - N° 67

SOMMAIRE

★

Les Films



CAHIERS DU *CINEMA*, *revue mensuelle du* Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.

Directeur-gérant : L. Keigel.

RÉPONSE DE ROBERT BRESSON



à François Leterrier

...Ce n'est pas tour de rassis entendement de nous juger simplement par nos actions de dehors ; il faut sonder jusqu'au dedans, et voir par quels ressors se donne le bransle ; mais, d'autant que c'est une hazardeuse et haute entreprinse, je voudrois que moins de gens s'en meslassent.

...Je voudrois que chacun escrivist ce qu'il sçait, et autant qu'il en sçait...

MONTAIGNE.

Hier, je ne voyais en M. Leterrier que merveilles. Ne tombons pas d'un excès dans un autre excès. M. Leterrier n'est pas encore un sot. Qu'il relise la fable, à l'envers et comme ceci : un rossignol tombe à la rivière. Il chante, parce qu'il se croit perché sur la plus haute branche de l'arbre, laquelle n'est que son reflet dans l'eau.

ROBERT BRESSON.

LES DIX MEILLEURS FILMS DE L'ANNÉE

★

La publication de ces listes des « Dix meilleurs films de l'année » appelle un certain nombre d'observations :

1° Il s'agit évidemment des films présentés à Paris au cours de l'année 1956, leur date de production pouvant être plus ancienne.

2° Il ne s'agit ni d'une liste « Cahiers », ni d'une liste « Conseil des Dix », ni d'une liste éventail de toute la critique. Le dosage choisi correspond au désir d'atteindre à une certaine objectivité en y faisant figurer plusieurs tendances à l'exclusion de celles franchement anti-« Cahiers ». Liste d'amis donc, mais souvent en désaccord avec nous... et entre eux.

3° Nous nous excusons de ne pouvoir, faute de place, publier toutes les réponses reçues; celles éliminées ne l'ont été que dans la mesure où elles en doublaient d'autres de trop près. Pour choisir entre ces « doubles », nous n'avons tenu compte que de la chronologie dans la réception des réponses.

4° Presque toutes les réponses font état de la difficulté à ne garder que dix titres dans une année particulièrement faste et s'accompagnent de titres supplémentaires que nous ne pouvons publier de peur de fausser la règle du jeu observée strictement par plusieurs. Ceci dit, nous convenons que ce choix posait d'insolubles cas de conscience et nous savons bien que c'est la mort dans l'âme que beaucoup ont dû trancher entre des films qui se valaient. Le lecteur pourra s'amuser à déceler les obligatoires partis pris et les critères précis qui ont conduit certains à donner à leurs listes une signification de tendance plutôt que de classement. De l'ensemble des réponses complémentaires il ressort que la plupart auraient souhaité disposer de 20 à 25 places.

5° Signalons également que plusieurs mentionnent Nuit et Brouillard *« hors concours », cette œuvre, selon eux, ne pouvant, par sa nature et son objet, entrer en compétition avec les autres films.*

6° Enfin, nous convions nos lecteurs à nous adresser, avant le 1er février, leurs propres listes, dont nous serons heureux de confronter les résultats avec le présent palmarès.

★

Henri Agel. — 1. Un condamné à mort s'est échappé; 2. L'Amore; 3. Sourires d'une nuit d'été; 4. La Mère; 5. Il Bidone; 6. Le Toit; 7. Un petit carrousel de fête; 8. Picnic; 9. Lifeboat; 10. Senso.

André Bazin. — 1. Un condamné à mort s'est échappé; 2. Il Bidone; 3. La fureur de vivre; 4. Elena et les hommes; 5. Bus Stop; 6. Senso; 7. Sourires d'une nuit d'été; 8. L'Amore; 9. Gervaise; 10. L'Homme qui en savait trop.

Charles Bitsch. — 1. Nuit et Brouillard; 2. Dossier secret; 3. Elena et les hommes; 4. La peur; 5. La charge des tuniques bleues; 6. L'Amore; 7. La fureur de vivre; 8. La cinquième victime; 9. Bus Stop; 10. Un condamné à mort s'est échappé.

Pierre Braunberger. — 1. Un condamné à mort s'est échappé; 2. Senso, Attaque, Nuit et Brouillard; 5. La fureur de vivre; 6. Sourires d'une nuit d'été; 7. Le ballon rouge; 8. Bus Stop; 9. La traversée de Paris; 10. Gervaise.

Jean Domarchi. — 1. La fureur de vivre; 2. Dossier secret; 3. Beau fixe sur New York; 4. Brigadoon; 5. La cinquième victime; 6. La charge des tuniques bleues; 7. Le bandit; 8. La croisée des destins; 9. Picnic; 10. L'homme au bras d'or.

Jacques Doniol-Valcroze. — 1. Senso; 2. Un condamné à mort s'est échappé; 3. Nuit et Brouillard; 4. Dossier secret; 5. Sourires d'une nuit d'été; 6. Picnic; 7. Gervaise; 8. La Mère; 9. Elena et les hommes; 10. Baby Doll.

Claude de Givray. — 1. La cinquième victime; 2. Dossier secret; 3. Elena et les hommes; 4. La peur; 5. L'homme qui en savait trop; 6. La fureur de vivre; 7. Bus Stop; 8. La charge des tuniques bleues; 9. Artistes et modèles; 10. Et Dieu créa la femme.

Jean-Luc Godard. — 1. Dossier secret; 2. Elena et les hommes; 3. L'homme qui en savait trop; 4. Bus Stop; 5. Deux rouquines dans la bagarre; 6. Fièvre sur Anatahan; 7. Un condamné à mort s'est échappé; 8. La peur; 9. La croisée des destins; 10. Ma sœur est du tonnerre.

Pierre Kast. — 1. Beau fixe sur New York, Senso, Sourires d'une nuit d'été; 4. Un condamné à mort s'est échappé; 5. Il Bidone; 6. Nuit et Brouillard; 7. Grand'rue; 8. Les survivants de l'infini; 9. La fureur de vivre; 10. La traversée de Paris.

Roger Leenhardt. — 1. Sourires d'une nuit d'été; 2. Un condamné à mort s'est échappé, La traversée de Paris, Il Bidone; 5. Elena et les hommes; 6. Mais... qui a tué Harry? 7. Picnic; 8. Senso; 9. Le mystère Picasso; 10. Grand'rue.

Claude Mauriac. — 1. La fureur de vivre; 2. Elena et les hommes; 3. Un condamné à mort s'est échappé; 4. La traversée de Paris; 5. Picnic; 6. Sourires d'une nuit d'été; 7. Senso; 8. Dossier secret; 9. Le mystère Picasso; 10. Gervaise.

Jean Mitry. — 1. Il Bidone; 2. Senso; 3. Sourires d'une nuit d'été; 4. Un condamné à mort s'est échappé; 5. Picnic; 6. Gervaise; 7. La fureur de vivre; 8. La traversée de Paris; 9. Lifeboat; 10. Le ballon rouge.

Alain Resnais. — (Sans ordre préférentiel). Senso, Il Bidone, La fureur de vivre, La nuit du chasseur, Les survivants de l'Infini, La mort en ce jardin, Attaque, Un condamné à mort s'est échappé, Pour le Roi de Prusse, Beau fixe sur New York.

Jacques Rivette. — 1. Nuit et Brouillard; 2. L'Amore; 3. Dossier secret; 4. Elena et les hommes; 5. La peur; 6. La cinquième victime; 7. La fureur de vivre; 8. La charge des tuniques bleues; 9. Picnic; 10. Fièvre sur Anatahan.

Eric Rohmer. — 1. Dossier secret, Elena et les hommes, Un condamné à mort s'est échappé; 4. L'homme qui en savait trop, La peur; 6. Fièvre sur Anatahan; 7. La cinquième victime; 8. La charge des tuniques bleues, La fureur de vivre; 10. Sourires d'une nuit d'été.

François Truffaut. — 1. Nuit et brouillard; 2. L'Amore; 3. La fureur de vivre; 4. Elena et les hommes, Dossier secret, Un condamné à mort s'est échappé, Le bandit; 8. Picnic, Baby Doll, Et Dieu créa la femme.

Jean-Pierre Vivet. — 1. Senso; 2. Sourires d'une nuit d'été; 3. Un condamné à mort s'est échappé; 4. Il Bidone; 5. La cigale; 6. Grand'rue; 7. Mais... qui a tué Harry?, Elena et les hommes; 9. La fureur de vivre, Picnic.



The Devil's Passkey, film disparu, avec Mae Busch (en reflet) et Maude George (à droite).

TENDRE STROHEIM

par Claude de Givray

En hommage à Erich von Stroheim, la CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE *a présenté sept de ses films, seuls* The Devil's Passkey, *dont il n'existe plus aucune copie et dont la Universal a détruit le négatif,* et Walking Down Broadway *que personne ne vit et ne verra jamais, étant absents de cette rétrospective.*

Il y a cinq mois, le cycle « Hitchcock anglais » avait déjà prouvé l'intérêt d'une projection chronologique des films d'un grand cinéaste ; la portée de son œuvre nous apparaît d'autant plus clairement que nous apprécions mieux le poids qu'elle fit peser sur les épaules des contemporains et des générations suivantes.

Résumer les scénarios des films de Stroheim serait une entreprise hasardeuse ; comme nous l'ont montré « Les feux de la Saint-Jean » *ou* « Poto-Poto », *le génie de leur auteur s'accorde mal de la littérature. Dans* The Merry Widow, *la scène chez Maxim's entre Mae Murray et John Gilbert ne vaut que par la modernité du jeu : sur le découpage, elle ne pouvait être qu'une triste série de champs-contre champs. C'est pourquoi, Rupert Julian, technicien sans imagination, échoua totalement lorsqu'il reprit le script initial pour terminer* Merry-Go-Round ; *seuls les myopes hésitent encore à séparer le bon grain de l'ivraie.*

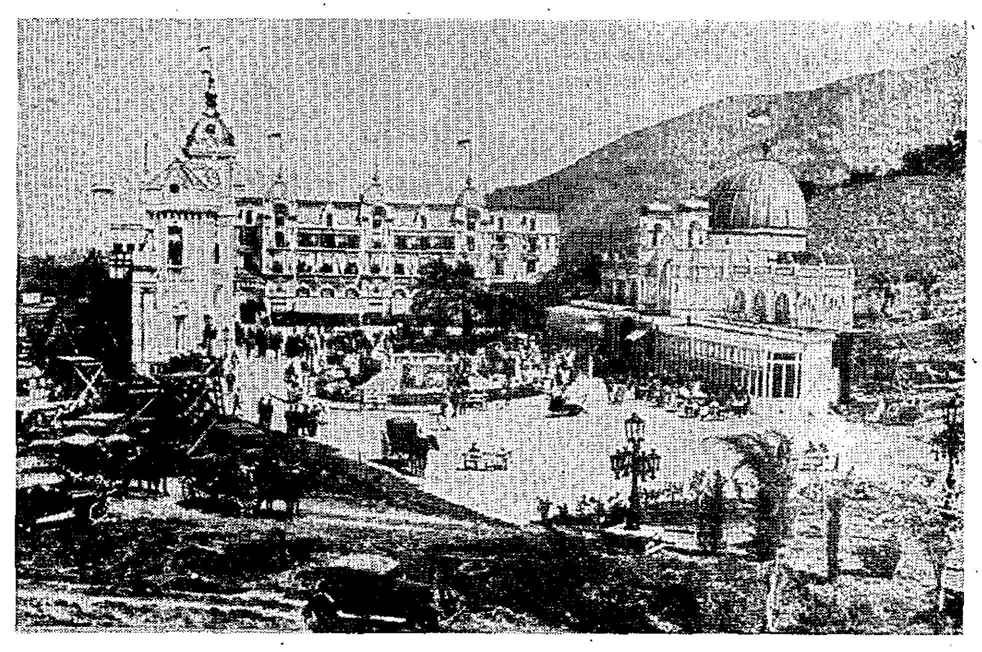
D'autre part, on ne peut espérer faire tenir un océan dans une cuvette : plus que jamais, avec Stroheim, condenser c'est trahir. Ainsi, le « digest » de The Wedding March, *conçu par Josef von Sternberg au début de* The Honeymoon, *est une pénible défiguration de l'original : c'est sur la durée que la première rencontre entre la petite Mitzi et le prince Nicki devient sublime : raccourcie, elle ressort du roman à quat'sous. Chez Stroheim, tout est rythme : ses conceptions autocratiques de la mise en scène sont celles d'un compositeur-chef d'orchestre dont seule la baguette peut imprimer le tempo adéquat.*

Ne voulant pas nous faire les complices des vandales qui tronquèrent presque tous les films de Stroheim, à la condensation nous avons préféré la sublimation.



Stroheim, le maudit, doit plus sa considération à sa réputation qu'à ses œuvres. Ceux qui en parlent se rapportent habituellement à ses interprétations alimentaires ou, au mieux, à quelques souvenirs de *Folies de femmes* ou des *Rapaces* : leur excuse est grande ; très peu seulement ont eu l'occasion de revoir ses réalisations. Dans les histoires du cinéma, les jugements sur Stroheim relèvent continuellement de l'approximation ; la mémoire défaillante de l'exégète se raccroche à certaines sensations fortes et, comme la reconnaissance du glouton optique outrepasse toute autre référence esthétique, les remarques sur le sadisme et les perversions sexuelles y reviennent couramment. Les allusions littéraires servent parfois à dissimuler l'embarras : « *L'art de Stroheim atteint à une sorte de furie de l'ignoble, analogue à la déformation gigantesque de Céline* » (Bardèche et Brasillach). Enfin, pour étoffer sa rubrique, le critique n'hésite pas, souvent, à se faire le fidèle écho des slogans publicitaires forgés de toute pièce par les grandes firmes pour lesquelles Stroheim travailla.

Cependant, quiconque s'est un peu intéressé aux déclarations de Stroheim qui ont paru ces dernières années dans la presse, ne peut manquer de constater le désaccord existant entre leur style, émouvant, déchirant et l'homme lui-même tel qu'on nous le présente, cynique, brutal. En 1948, par exemple, il confiait, alors qu'il espérait encore imposer aux producteurs le scénario des *Feux de la Sain-Jean* dont un roman fut un pis-aller : « *Moralement, je n'ai jamais été aussi fatigué que ces jours-ci et pourtant, au cours de mon existence, j'ai souvent*



Monte-Carlo tel que Stroheim le fit reconstituer pour *Foolish Wives.*

eu envie de me donner la mort... ». Ou encore : « *Bien souvent j'ai travaillé sous la direction de metteurs en scène, mon cœur était cassé. On me proposait des sypnopsis intéressants et beaucoup d'argent dont on me donnait déjà une partie. Je signais. Lorsque le jour de tourner arrivait, on me donnait un découpage impossible, mais j'avais accepté et dépensé l'argent ; j'étais bien obligé de jouer.* »

$troheim, l'homme que vous aimerez haïr

Stroheim s'est longuement expliqué sur le chantage spirituel auquel se livrèrent les publicistes de Hollywood, et sur les circonstances qui entourèrent la naissance de son mythe. Durant la première guerre mondiale, il incarna à plusieurs reprises dans des films de propagande des rôles d'officiers allemands, nécessairement antipathiques. La paix retrouvée, lorsque Stroheim s'installa à son propre compte, dans la peau de séducteurs irrésistibles, il ne put se défaire de l'aversion qui marquait ses créations précédentes et resta toujours aux yeux du public américain un « *Durty Hun* ». Mais comme son pouvoir attractif ne devait pas être contesté, la Universal eut l'idée de faire de lui « *l'homme que vous aimerez haïr* ».

La condition de la célébrité cinématographique est inhumaine, impitoyable ; les moindres particularités physiques ou morales sont multipliées, les répercussions du plus petit écart de conduite amplifiées. Ainsi Stroheim raconte que le devis, inégalé jusqu'alors, de 750.000 dollars pour *Folies de femmes* fut arrondi au million, et le coût de la production, loin de constituer un handicap, devint une coquetterie du studio ; près d'un an, pendant le tournage, on afficha sur un immense panneau, érigé en plein New York, le prix que coûtait alors le film. Chaque semaine les pompiers venaient avec une grande échelle et modifiaient les chiffres inscrits sous le titre du film et sous le nom de son auteur dont l'S représentait le symbole du dollar. Par contre, on ne connaît dans la vie privée de Stroheim aucun scandale sentimental, aucune extravagance financière. Voilà pour la légende de luxe et de cruauté.

On n'a pas tous les jours deux fois vingt ans

Stroheim est né en 1885 ; sa grande période créatrice se situe donc autour de sa quarantième année. Chamfort, dans ses meilleurs jours, écrit : « *Quiconque a quarante ans et n'est pas misanthrope n'a jamais aimé les hommes.* » Si l'auteur des *Rapaces* n'a aucune illusion sur la nature humaine, c'est qu'il a trop pris à cœur le sort de ses semblables. « *Mon cœur était cassé* », dit-il.

Cet état d'esprit évoque celui d'un autre réalisateur de la même génération, avec lequel Stroheim semble apparemment n'avoir aucun point commun, si ce n'est le pays d'origine : il s'agit de Fritz Lang. Chez l'un comme chez l'autre, nous retrouvons le même réalisme amer à l'égard de l' « *american way of life* », un semblable goût pour les grandes machineries et une franchise sexuelle comparable : rappelez-vous la danse du ventre de Brigitte Helm dans *Metropolis*, le carnet d'adresses galantes de Richard Conte dans *La femme au gardénia* et les avances brutales de Ida Lupino dans *La cinquième victime*. Tous deux trahissent un conflit moral dans l'ambivalence de leurs aspirations. Leurs héros sont presque toujours attirés par les deux pôles contraires de la féminité, la douceur et la cruauté, que se soit le prince Wolfram, partagé entre sa reine pervertie et sa pure petite Kelly, ou le jeune dauphin de *Metropolis*, tiraillé entre une danseuse démoniaque et une prêtresse virginale. Il n'est pas question de poursuivre un parallèle qui risquerait bien fort de ne plus être euclidien, mais ces quelques remarques peuvent servir à préciser les dispositions d'esprit de Stroheim, la « *stimung* » de ce Saxon qu'Hollywood excommunia pour délit d'opinion, cousine germaine de celle d'un Fritz Lang obligé, pour conserver ses prérogatives, de feindre l'abandon de ses ambitions d'antan.

Les réalistes n'ont jamais eu bonne presse, pas plus en Amérique qu'ailleurs. Zola, au temps où les produits hygiéniques étaient moins répandus, fut accusé « *de mettre sur du papier blanc ce que d'autres mettaient sur du papier journal* ». Jean Renoir, qui doit pas mal à Zola, et encore plus à Stroheim (il reconnaît volontiers avoir vu plus de dix fois *Folies de femmes* avant de réaliser *Nana*), doit aujourd'hui distiller son amertume dans des fantaisies.

Stroheim, un peu, beaucoup, passionnément

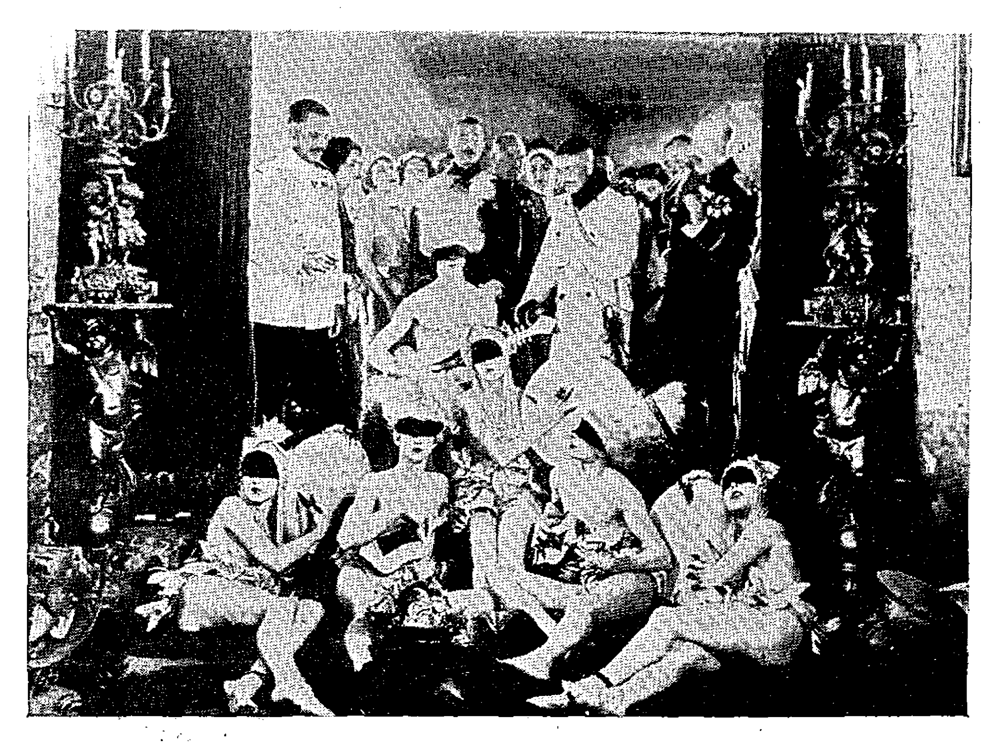
La marche nuptiale est dédiée « *à tous les amoureux du monde* ». Certains, dans cet exergue, voient une *boutade*. Pourquoi ne pas croire plutôt à la sincérité, voire à la naïveté, de Stroheim ? L'amour est le plus joli péché du monde, et pas toujours encore, puisque pour Francelia Billington, tout comme pour Fay Wray, « *dans les Alpes, il n'y a pas de péché* ».

Stroheim a sculpté la petite fleur bleue germanique, pétale par pétale, dans la cire épinglée aux rameaux idylliques qui abrite l'innocent commerce du prince Nicki et de la petite Mitzi. Sur huit de ses films, *Chevaux de bois, La veuve joyeuse, La marche nuptiale* et *Queen Kelly* sont des drames romantiques, qui racontent l'éternelle histoire de la passion contrariée d'un patricien pour une plébéienne.

Certes, les films de Stroheim ne sont pas des spectacles de patronage ; les petites culottes y tombent comme des mouches, il y pleut des coups de fouet. Les difformités physiques et morales abondent, mais n'exaltent jamais tant la bonne santé des corps et des esprits. En ce qui concerne *Les Rapaces*, la réaction joue en faveur de l'assistance où, de mémoire de cinéphile, on ne se sent plus près d'envoyer l'avarice à tous les diables.

Mais, en général, l'énormité des anomalies mises en scène provoque l'éclatement des créatures stroheimiennes, dont on pouvait croire certaines perdues sans rémission. Tout le monde se souvient au moins, dans *Folies de femmes*, de l'épisode de la femme de l'ambassadeur et du militaire à la cape : à plusieurs reprises, l'insouciante laisse tomber son livre — dont le titre « Foolish Wives » laisse supposer qu'il s'agit du découpage cinématographique — mais, devant l'impassibilité de l'homme, devra, contre toute étiquette, se baisser elle-même pour le ramasser. Au moment où ses pensées pour le soldat sont les plus cruelles, un faux mouvement, la chute de la pélerine, lui feront découvrir la vérité : l'impoli est manchot. Honteuse, Miss Dupont multipliera alors, d'une manière indécente, ses excuses. Certains, avec Sadoul, déplorent sévèrement ces effusions et critiquent le jeu des interprètes, et, par cela même, une direction d'acteurs qui est des plus modernes. Pour ma part, j'y vois la plus grande image de la tendresse de Stroheim : lorsqu'une femme futile, enlaidie avant l'âge, retrouve sa sensibilité perdue et enlace un manchot, prêtant ainsi un instant ses bras au mutilé, elle atteint à la beauté suprême d'une Vénus de Milo.

Claude de GIVRAY.



Les hôtesses de la maison de tolérance étaient rassemblées dans une scène coupée de *The Merry Widow*.



Stroheim pendant le tournage de la scène finale de *Greed* avec Gibson Gowland.

NOTES SUR LE STYLE DE STROHEIM

par Lotte H. Eisner

Erich von Stroheim est, avec Griffith et Chaplin, l'un des trois grands du cinéma américain, ces géants isolés autour desquels semblent planer un vaste espace d'air des cimes.

Leurs conceptions respectives de la vie diffèrent absolument. Griffith contemple toujours le monde d'un air attendri et, même s'il dépeint parfois les méchants bien noirs, même s'il nous montre, dans *Isn't Life Wonderful ?* par exemple, le Berlin affamé du temps de l'inflation, le titre du film n'a aucune intention ironique. Malgré son « J'accuse » contre l'intolérance des hommes, il a une confiance pieuse dans le cœur humain. La fin conte de fées de *Isn't Life Wonderful ?* n'a pas été seulement imposée à sa grande âme par les exigences du « *happy end* » ; la vie est vraiment merveilleuse pour Griffith, pourvu qu'il puisse tourner ses films, et, dans tous les hauts et les bas de l'existence, il découvre la présence divine.

Le monde de *Woman of Paris* et de *Monsieur Verdoux*, où il faut dévorer pour ne pas être dévoré, est plus proche de celui de Stroheim. Mais la conception désabusée de Chaplin reflète une tendresse désespérée pour l'humanité qui aboutira à la douce tristesse de *Limelight.*

Stroheim a en commun avec Chaplin ce courroux sacré de grand moralisateur, mais chez lui la tendance humanitaire est moins facile à discerner. (Serait-ce parce que nous n'avons de lui que des films muets, dans lesquels il n'a pu exprimer par un commentaire toutes ses intentions ?) Ainsi le spectateur non averti demeure, au premier abord, stupéfait de la férocité de ses films. Le monde de Stroheim est un Enfer dantesque, à travers lequel semble tracé en lettres de feu : « *Vous qui entrez, abandonnez tout espoir.* » Ce sont des larmes de sang, et non de glycérine, qui y sont versées.

Chefs-d'œuvres mutilés

Metteur en scène semblant marqué d'une malédiction, passant de studio en studio, n'arrivant jamais à superviser le montage de ses films, Stroheim se heurte partout à d'insidieux obstacles. On n'a, depuis toujours, cessé de hâcher, de mutiler, de massacrer ses chefs-d'œuvre. Là où les mains d'une monteuse indifférente ou d'un « bon collègue » n'ont pas réussi à opérer leurs ravages, c'est la censure qui s'en est chargée. Il manque aujourd'hui bien des scènes de son premier film *Blind Husbands* (1918) pour lequel étaient prévues seulement 8 bobines. *The Devil's Passkey* (1919), en 12 bobines, semble à jamais perdu. *Foolish Wives* (1921), conçu en deux parties pour éliminer du « double feature *program* » l'inévitable mauvais film de complément, devait avoir 21 bobines ; il en reste aujourd'hui moins de 14. Dès sa sortie, la meute se déchaîne : on écrit que ce film est une insulte aux idéaux américains, à la femme américaine ; on signale qu'il faut le déconseiller aux familles.

Le script de *Merry-Go-Round* (1922) fut, comme celui de tous ses films, conçu par Stroheim lui-même. Irving Thalberg, alors omnipotent chez Universal et qui avait déjà fait amputer *Foolish Wives*, confie, après le tournage de quelques séquences, le soin d'achever l'œuvre à un autre metteur en scène, Rupert Julian, hélas ! Et que dire du massacre de Greed (1923) ? De ses 42 bobines initiales, Stroheim en choisit 24, qu'il confie à son ami Rex Ingram. Celui-ci les réduisit consciencieusement, jusqu'à la dernière limite possible... à 18 bobines. Ne goûtant guère le non-conformisme de Stroheim, Thalberg demeure implacable. A l'époque où certains films ont jusqu'à 12 ou 13 bobines, *Greed* est réduit à dix pauvres bobines !

Puis, c'est au tour de la censure d'amputer *The Merry Widow* (1925) et *The Wedding March* (1927). Ennemi déclaré de Stroheim, Josef von Sternberg, dans *The Wedding March*, coupe à contresens dans les scènes d'amour sous les pommiers en fleurs, détruisant ainsi leur rythme. Est-ce lui ou quelqu'un d'autre qui a, plus tard, dans la seule version qui reste semble-t-il, alourdi la seconde partie, *The Honeymoon* (1927), d'un trop long « digest » de la première partie, tiré des chutes de celle-ci ?

Quant à *Queen Kelly* (1928), œuvre encore en tournage lors du bruyant avènement du parlant, Gloria Swanson désireuse d'exploiter commercialement les séquences déjà tournées (que Stroheim considéraient comme la simple ébauche d'un prologue) les a fait monter telles quelles, bout à bout, sous la forme d'un long métrage. Pourtant *Queen Kelly*, qui aurait pu être



Gibson Gowland et Erich von Stroheim dans le premier film de celui-ci, *Blind Husbands* (*La loi des montagnes*).



L'amour ancillaire chez Stroheim : dans *Foolish Wives*, la servante (Dale Fuller) amoureuse de son maître (Erich von Stroheim).

l'œuvre la plus mûre de Stroheim, nous éblouit encore de telle façon que l'on souffre à peine de *la longueur des scènes, étirées* bien au-delà de la volonté du réalisateur (1).

« *Last but not least* », son seul film parlant *Walking down Broadway* (1929) fut refait entièrement par un autre. Il ne reste plus rien de Stroheim dans le pitoyable remake intitulé *Hello, Sister !*

Unité de sujet, unité dans le choix des acteurs

Blind Husbands, The Devil's Passkey, Foolish Wives, films de sa « première époque », sont des variations sur un seul thème : l'éternel triangle Adam, Eve et le serpent, en l'occurrence le mari américain *obtus*, la *femme insatisfaite* et le séducteur continental. Il est significatif que les titres *Blind Husbands* et *Foolish Wives* soient au pluriel bien qu'il s'agisse, dans les deux cas, d'un exemple unique. Perspicace critique social, Stroheim a devant les yeux la longue lignée des maris américains, acharnés à « faire des dollars », et de leurs femmes jamais assouvies, oisives, proies faciles pour les Don Juan du continent. Ces histoires sont typiques de la vie facile d'avant 1914, ou du désir effréné de vivre qui *suivit la première guerre* mondiale, dans un monde encore instable. La montagne autrichienne *(Blind Husbands)*, Paris *(The Devil's Passkey)* ou Monte-Carlo *(Foolish Wives)* ville des plaisirs faciles, leur servent de cadre.

Puis apparaît la « deuxième époque » : celle où derrière le *leitmotiv*, le conte doux-amer de *la petite roturière qui ne* peut épouser le prince de ses rêves (histoire bien viennoise de la « *süsse Mäderl* », petite fille charmante qui, depuis Arthur Schnitzler, hante également les films allemands, ou autrichiens de *Rosenmontag, Alt Heidelberg, Liebelei* à *Mascarade* et à *Episode)*, se cache une vérité plus profonde. L'écroulement lent de l'empire des Habsbourg, de ses fastes, de ses castes, dans un satanique crépuscule des Dieux, est regardé aux rayons X. L'amour-haine de Stroheim, *ancien officier autrichien*, aristocrate anarchiste, observe implacablement les derniers sursauts spasmodiques de la Vienne impériale, aussi bien dans l'ébauche de *Merry-Go-Round* que dans *The Wedding March* ou *The Honeymoon*. Bien qu'ayant pour décors des royaumes de fantaisie, toutefois bien « Europe Centrale », voire balkaniques, les

(1) Dans la version que la *Cinémathèque Française présente*, Henri Langlois a fait couper, sur la demande de Stroheim, la fin ajoutée par Gloria Swanson où Kelly n'est pas sauvée de la noyade par laquelle se termine le prologue du film, mais meurt noyée tandis que le prince, nouveau Roméo, se suicide devant son cercueil.



Cesare Gravina et Dale Fuller dans un plan de *Merry-Go-Round* signé Stroheim.

intrigues de *The Merry Widow* et *Queen Kelly* en diffèrent peu. Mais ici la « süsse Mäderl », devenue riche héritière désabusée, se changera en femme sophistiquée, cousine de ces femmes fatales qu'incarnent Maude George — curieusement proche de la fameuse marquise des « Liaisons Dangereuses » — ou Seena Owen.

Le séducteur dépravé de la première époque a subi une transformation : il découvre l'Amour et, s'il fait parfois encore quelques concessions à l'amour vénal, il saura s'en purifier.

A l'unité des sujets correspond une unité dans le choix des interprètes : quand il le peut, Stroheim emploie Maude George, Zasu Pitts, Gibson Gowland, Cesare Gravina, Dale Fuller, Georges Fawcett, George Nichols.

Deux films, seuls, sont en dehors de cette ligne : Greed et *Walking down Broadway*, qui ont pour cadre l'Amérique.

« Das süsse Mäderl » et le souvenir de Griffith

On retrouve, chez Stroheim, maintes traces de l'influence de Griffith (2), abondance des métrages, inspirée d'*Intolérance*, contrepoint allégorique de *Greed*, scènes symboliques de *The Wedding March*, sous-titres poétiques... Mais, surtout, l'image touchante de la petite fille douce et pure, qui ne trahit pas seulement l'atavisme viennois de Stroheim : la « *süsse Mäderl* » ressuscite la « *little darling* » au chapeau de paille.

Capelines rabattues ou relevées comme une petite auréole, ces chapeaux encadrent des visages dont le type est bien celui des années vingt, partout dans le monde. Yeux immenses qui flottent (3), petite bouche aimante (ce n'est que plus tard que Joan Crawford met en vogue la grande bouche provocante). Souvent le nez semble effacé, comme dans un portrait de Marie Laurencin.

Seulement, les petites filles de Griffith, même quand elles succombent ou sont mariées, trouvent dans leur innocence une sorte de voile protecteur. Les petites filles de Stroheim, plus

(2) Rappelons que Stroheim a été l'assistant de Griffith (voir filmographie).

(3) Voir les immenses yeux curieux des actrices françaises de l'époque : Eve Francis, Gina Manès, Catherine Hessling ; la parenté entre Mae Murray, la petite danseuse de Merry Widow, et la Nana de Renoir (1926) est-elle une coïncidence ? Renoir a-t-il pu voir le film de 1925, ou s'agit-il simplement du type commun à une époque ?

ardentes, s'abandonnent tout entières. Professionnels attendris, leurs séducteurs les aiment, comme a dit Kleist, « *en toute innocence et avec tout le désir de les priver de leur innocence* ».

Dans le désespoir de ces petites filles se glisse parfois un geste à la Griffith : pour ne pas hurler de douleur, elles enfoncent leurs doigts dans la bouche. De même, lorsque dans *Greed* McTeague prend dans sa grosse main le petit oiseau tombé du nid, il l'embrasse sur le bec d'un de ces mouvements tendres que Stroheim a appris chez Griffith ; mais ensuite, sans hésitation — et cela est bien de Stroheim — il jettera dans l'abîme le camarade qui, par méchanceté gratuite, a tué le petit oiseau. Même contraste chez la camériste de *Foolish Wives*, qui libère le canari de sa cage avant de mettre le feu à la tour où se trouve le couple qu'elle veut faire périr.

Autre geste hérité de la sensibilité de Griffith transposé par Stroheim, freudien *avant la lettre* : l'émouvant gros plan où, dans *Greed*, à la première étreinte des jeunes mariés, les pieds de Trina, dans leurs souliers blancs, se dressent tout à coup sur leurs pointes, signifiant que la jeune refoulée aurait pu répondre à l'amour d'un mari plus compréhensif. Nous retrouverons ce gros plan, quelques années plus tard, dans *Queen Kelly* et dans *The Crowd* de King Vidor.

Petits visages lumineux ou parfois estompés, masse de cheveux vaporeux flottant autour du tendre ovale d'un visage aux grands yeux éperdus. Il se peut que la jeune ingénue soit brune et la femme sophistiquée une blonde platinée, mais, sous les éclairages savants, les boucles brunes de la « *süsse Mäderl* » ont un halo lumineux. Ces visages prennent parfois un aspect lunaire : la chair, sous l'effet du « flou », devient fluorescente et semble augmenter de volume, sans que les traits en soient grossis. Zasu Pitts, la princesse boiteuse de *The Honeymoon*, meurt ainsi dans un lit paysan, couronnée de la masse blonde de sa chevelure, réplique de l'auréole du Christ pendu à son chevet. Vague, flou, éclairages tamisés tissés de lumières tendres : dans l'église, c'est à travers les flammes des cierges, placés au premier plan, qu'apparaît le visage de Kelly-Gloria Swanson et leur lueur inonde sa pâleur de jeune amoureuse. Même jeu de bougies au souper des deux amants. La scène de *Merry-Go-Round* où, derrière la tête illuminée de Mary Philbin, la lumière châtoie sur une vitre dépolie parmi les ombres des passants, a dû être inventée, sinon tournée, par Stroheim lui-même.

Jeux de flous aussi dans certains moments dramatiques. La blondeur de Mae Murray, son pâle visage crispé, ne sont plus qu'une tache blanche vidée par l'effroi quand, semblable à *Nosferatu*, le vieux baron de *The Merry Widow* s'approche de la couche nuptiale. Ou, sous les pommiers en fleurs de *The Wedding March* qu'agite soudain un vent diabolique, le pauvre visage de Mitzi, petit lys brisé, semble se brouiller. Un flou semblable entoure la Zasu Pitts de *Greed* lorsqu'elle grimpe, nue sous l'ample manteau de ses cheveux, dans son lit d'avarice tapissé de pièces d'or.

Stroheim éprouve la même tendresse pour les femmes méchantes. Il fait filmer de loin la reine perverse de *Queen Kelly*, l'enveloppant du « *sfumato* » d'un flou voluptueux, puis la caméra avance vers elle, mais tout l'éblouissement du « *soft focus* » persiste. Vénus nacrée sortie des écumes, la reine au blême visage de droguée, à la chevelure quasi fluide, promène sa nudité provocante parmi les gardes blancs de son palais portant devant elle, comme une houpette duveteuse, son chat aux poils blancs.

Ces visages de jeunes filles en fleur, de femmes averties, prennent sous le flou une apparence voluptueuse de fantômes, d'ectoplasmes, de visions romantiques envoyés par Dieu ou par le Diable.

L'amour ancillaire chez Stroheim est une variante de l'amour pour la petite fille bourgeoise et lui sert de repoussoir. De sévères corsages noirs, de longues et pudiques jupes noires, contrastant avec le bonnet coquet, le petit tablier blanc, rendent ces soubrettes bien aguichantes. La pauvre camériste de *Foolish Wives*, dont on aime mieux le porte-monnaie que la laideur, introduit une note d'ironie.

Stroheim s'amuse parfois à rehausser la laideur d'une femme : il fait noircir les narines de Dale Fuller pour rendre son nez plus camus encore au milieu d'un pitoyable visage écrasé.

Il est d'ailleurs étrangement attiré, comme par les infirmités de l'âme, par les corps estropiés: dans son taudis romantiquement bigarré, la sorcière de *Foolish Wives* clopine sur ses béquilles et, dans *The Wedding March*, la caméra suit amoureusement la jeune mariée boiteuse durant tout le long trajet du cortège. Est-ce par hasard que la jeune femme de l'ambassadeur de *Foolish Wives* se foule le pied ou que la jeune Mitzi de *The Wedding March* sautille, sa jambe dans le plâtre ? Un Stroheim qui insista si longuement sur la fameuse scène de l'officier amputé n'aurait certainement pas, comme l'a fait Chaplin, éliminé la séquence de l'artiste sans bras dans *Limelight*. Ce n'est point seulement pour rendre plus émouvantes les femmes-victimes que Stroheim leur attribue ces infirmités ; elles fournissent la clé de certains plans, comme celui





Le flirt idyllique de Trina (Zasu Pitts) et McTeague (Gibson Gowland) dans *Greed* (*Les Rapaces*).



La nuit de noce de *The Merry Widow* entre Sally O'Hara (Mae Murray) et le baron Sadoja (Tully Marshall).

des souliers dans *The Merry Widow* (4). Enfin, quand le séducteur attendri enveloppe du manteau d'officier la petite fille de *The Wedding March* ou celle de Queen *Kelly*, n'y a-t-il là qu'un geste protecteur ? L'auteur du roman « Paprika » est bien conscient de toutes ces aberrations érotiques, inspirées de Sade, de Restif de la Bretonne ou de Sacher-Masoch.

Stroheim et Lubitsch

Lubitsch signale l'influence qu'eut, sur les films qu'il tourna aux U.S.A., la présentation de *A Woman of Paris (L'opinion publique)*, le film de Chaplin, à partir de quoi il changea délibérément de style, délaissant le lourd « *slapstick* » de ses comédies allemandes pour rechercher la « nonchalance » et tourner des sujets élégants. Mais le « *society film* », si typique des années vingt, n'est-il né que de *L'opinion publique*, sorti en 1923 ? Chaplin n'a-t-il pas pu voir les trois films de la première époque de Stroheim, et Lubitsch n'a-t-il pu en prendre connaissance soit à Berlin, soit lors de son arrivée aux U.S.A. en 1923 ? Cette attitude ironique et sophistiquée, au meilleur sens du terme, envers la vie oisive et le sexe, qui est celle de Stroheim, a marqué toute une époque.

Quel abîme toutefois entre Stroheim et Lubitsch ! Il n'y a qu'à comparer le Merry Widow de Stroheim avec la version parlante, tournée par Lubitsch, où celui-ci retourne au vaudeville de l'opérette.

Stroheim précise que la différence entre lui et Lubitsch est que Lubitsch nous présente un roi sur son trône, avant de le montrer dans sa chambre à coucher, tandis que lui le montre

(4) Une scène où le baron se délecte à la vue de souliers de femmes, amassés dans une armoire, avant de passer dans la chambre à coucher où tremble la jeune mariée, a été coupée par la censure. Voir certains aperçus de pieds et jambes dans Blind Husbands et Foolish Wives qui préfigurent les deux célèbres scènes du El de Bunuel.

d'abord dans sa chambre à coucher, de sorte que, lorsque nous l'observerons sur son trône, nous n'aurons plus d'illusions sur lui (5).

Les vastes parquets miroitants, les perrons aux marches majestueuses, les hautes colonnes, les ornements ciselés en stuc ou les boiseries au galbe élégant, les volutes jaillissant des draperies, toute cette magnificence d'un monde périmé, créée par un désir nostalgique, a toujours une allure d'authenticité chez un Stroheim qui, longtemps avant Orson Welles, savait utiliser les plafonds. L'œil avisé de Lubitsch, ancien commis de boutique, contemple toutes ces somptuosités avec la complaisance d'un nouveau riche ; il reste bouche bée, ses pieds ne sont pas trop assurés sur le parquet glissant, ils pourraient s'empêtrer dans quelque pli d'un rideau de brocart.

Toute la différence entre Lubitsch et Stroheim éclate quand on les voit s'attaquer à une situation similaire ; dans *Old Heidelberg*, la jeune fille délaissée rencontre le landau où a pris place son prince à côté de la princesse : Lubitsch ne présente que le prince en omettant délibérément de braquer la caméra sur celle qu'il a été forcé d'épouser. Stroheim n'a guère besoin d'une ellipse astucieuse pour résumer une situation tragique, dans la scène où Mitzi, tout en pleurs, suit des yeux la calèche princière de *The Wedding March*.

Car comme Chaplin, Stroheim dédaigne la gratuité des plans prétendus audacieux et des angles insolites. Il se sert uniquement d'un tel plan quand il s'agit de faire comprendre immédiatement une situation, ou de camper un personnage. Ainsi, afin de montrer, au début de *Queen Kelly*, toute la déchéance morale du prince, il le fait filmer par dessous le ventre et à travers les pattes des chevaux de sa calèche, gisant ignoblement sur le pavé.

Et puis, nulle part dans l'œuvre de Stroheim, la somptuosité des grandes demeures ne nous est présentée uniquement pour elle-même. Si, toujours dans *Queen Kelly*, il nous montre au loin — derrière un vaste premier plan de dalles miroitantes, dans l'immense vestibule du château, étincelant sous les lumières d'énormes lustres — les marches raides d'un escalier de marbre, il n'évoque cette splendeur que pour nous faire mieux ressentir le contraste féroce entre ce décor majestueux et la piètre humanité qui le profane : le petit groupe de laquais empressés et d'officiers fêtards qui y traînent la forme affaissée du prince ivre, pour le hisser dans ses appartements royaux.

Même contraste dans *Foolish Wives* quand, à la réception dans le palais, l'ambassadeur américain (6) s'avance, effaré et ébloui à la fois, à travers les salons immenses aux parquets lisses et qu'alors nous apparaît, triste silhouette débile, un monsieur mélancolique, le prince régnant, sur son trône (bien plus tard René Clair s'inspirera, dans le *Dernier Milliardaire*, du ridicule somptueux de *The Merry Widow*). Nouveau contraste : l'éclat resplendissant de la procession du Corpus Christi dans le Stefansdom, quand des flots de lumière ruissellent sur la piètre figure d'un vieux gâteux rhumatisant, l'Empereur Franz Joseph.

Ainsi Stroheim ne se sert-il jamais d'éclairages savants à seule fin de pittoresque : si dans *Queen Kelly*, la petite ingénue est prise, au souper, littéralement entre deux feux, ce n'est pas seulement pour mettre en valeur la lumière des bougies placées sur la table devant elle et chatoyant sur son visage, tandis qu'elle est enveloppée d'une sorte de halo lumineux par la flambée du feu de cheminée, tout proche derrière elle. C'est un ressort dramatique : Kelly aura trop chaud ; elle se laissera dépouiller du gros manteau d'officier sans s'apercevoir qu'elle ne porte que sa chemise de nuit (7).

Mieux que Lubitsch, Stroheim sait s'abandonner à son atavisme germanique, épris des jeux de la lumière avec l'ombre (8). Atmosphère hallucinante que celle de cette serre où dort la jeune folle de *Foolish Wives*. A travers les minces interstices de persiennes à demi-closes, la lumière perce à peine, fraye son chemin dans un air poussiéreux et couvre de barres

(5) Pour toutes les phrases qui proviennent de Stroheim, voir certaines notes de H. G. Weinberg dans « Coffee, Brandy et Cigars » et de Peter Noble dans « Hollywood Scapegoat — the biography of Erich von Stroheim », Londres s.d.

(6) L'ambassadeur est devenu dans les versions d'aujourd'hui... un simple commis-voyageur, ce qui rend absurdes les honneurs qu'on lui rend, à son arrivée, ou bien son invitation chez le prince de Monaco.

(7) Suite des idées chez Stroheim : dans **Queen Kelly**, le séducteur a caché les vêtements de Kelly qu'il avait ramenée évanouie du prétendu incendie. Dans **The Merry Widow**, le séducteur s'était servi pour le même but d'une autre ruse : une soupe renversée sur la robe.

(8) Voir par exemple, dans **Greed**, la scène avant le meurtre : la silhouette de McTeague se profile, ombre menaçante, sur les panneaux de la porte. Autre aspect germanique, également dans **Greed** : l'homme qui apporte la nouvelle du gros lot à Trina, ce gros lot qui va déclencher le désastre, est un personnage aux yeux singulièrement creux dans un visage décharné ; il a une ressemblance frappante avec toutes les figures sinistres qui, dans les film allemands, personnifient le « Destin ».



Le trio de *The Merry Widow :* le prince Mirko (Roy d'Arcy), Sally (Mae Murray) et le prince Danilo (John Gilbert).

lumineuses lit, visage et buste de la dormeuse. Chambre mystérieuse à souhait, où s'accomplira plus tard la tentative de viol et le meurtre. Si l'antre de la sorcière, dans ce même film, a l'allure d'une demeure de romanichel, où s'entassent rideaux, coussins et habits curieusement ornementés, c'est pour que, dans cette atmosphère, la séduction puisse trouver son écho. Au dîner royal de *Queen Kelly*, sur la longue table aux nappes de damas, les faisceaux d'une centaine de bougies dans leurs précieux candélabres miroitent parmi le cristal et l'argenterie. Derrière les invités se tiennent des courtisans aux costumes brodés, et, derrière ceux-ci, se détachent, sur le fond des tapisseries aux figures multiples, les laquais aux riches livrées. Sur ce fond travaillé, une profusion de nuances, quasi colorées, s'épanouit. Une telle atmosphère rendra mieux perceptible la mésentente entre les deux fiancés princiers, et, grâce à ce repoussoir somptueux, dans ce film, encore muet, les répliques se chargeront d'éloquence.

Contraste créé par le montage : dans *The Wedding March*, à la douceur des pommiers en fleurs, s'oppose la tentative de viol dans le bouge du boucher aux murs maculés de graffitis obscènes, et où pendent les cadavres de porcs et de bœufs. Contraste encore dans la scène du meurtre de *Greed* qui se déroule presque entièrement sous les branches scintillantes de l'arbre de Noël.

Stroheim, qui dédicace romantiquement un de ses films « *à tous les amoureux du monde* », se délecte de blanches floraisons dans *The Wedding March, The Merry Widow, Queen Kelly.* Gammes de noirs et de blancs, les nuits au clair de lune promettent d'être douces, quand les amoureuses s'abandonnent aux séducteurs. Ces arbres en fleurs expriment-ils la douceur germanique, correspondent-ils à celui sous lequel se prélasse Siegfried en compagnie de Kriemhild ? N'oublions pas toutefois que Stroheim, romantique à la manière d'Henri Heine, ne renonce pas facilement à son ironie : n'a-t-il pas fait poser, dans le jardin fleuri des parents de Trina, dans *Greed*, la pancarte « *Verboten* » (interdiction) de cueillir des fleurs ?

La sensibilité de Stroheim jongle avec de claires nuances : se détachant des douces masses d'une verdure printanière, s'avance, sur une route en courbe tendre, le défilé des jeunes pensionnaires de Queen *Kelly*, toutes en robes blanches, écho subtil des arbres en fleurs qu'on aperçoit au-dessus d'elles. Cependant vient à leur rencontre, par l'autre arc de la route, l'esca-

dron blanc des cavaliers, sortes de Lohengrins à l'uniforme de parade et aux casques étincelants. Chassés-croisés des mouvements et des valeurs blanches : les cavaliers dépassent la rangée des *élèves, qui s'inclinent devant* le prince. Puis, après l'incident de la culotte perdue, les religieuses entraînent rapidement les élèves tandis que les cavaliers les suivent de près. Le pensionnat revient sur ses pas pour les éviter et Stroheim leur fait faire aussitôt demi-tour. Voici des plans prévus dans le découpage : le prince chevauche de droite à gauche, la surveillante marche avec Kelly de gauche à droite et l'impression d'un dialogue vif est ainsi créé par l'échange de regards éloquents (pensons aussi *au dialogue* muet entre Mitzi et son prince charmant à cheval, et aux violettes échangées au début de *The Wedding March)*.

Contrepoints des noirs et des blancs : l'attirail des soubrettes ou les musiciennes du bordel de *The Merry Widow* (ses consœurs du bordel de *The Wedding March* étant éliminées par une censure pudibonde) portant sur leurs corps nus les minces soutien-gorges et cache-sexes noirs, ainsi que des bandeaux sur leurs yeux.

Stroheim, qui dessinera et créera toujours ses costumes lui-même, varie sa palette à l'infini. Il a inventé, pour la reine perverse de Queen *Kelly*, des déshabillés osés qu'elle arbore effrontément sur son corps blanc entièrement nu : ce somptueux manteau noir velouté que bordent, pareils à *des volutes qui s'élancent*, de vastes parements de fourrure blanche est d'un érotisme extrêmement savant. Noire et blanche également la couche nuptiale de *The Merry Widow*, avec la jeune mariée en déshabillé de dentelles noires à fourrure blanche. Noir et blanc le sinistre baron en habit de soirée. Quels films en couleurs Stroheim aurait-il pu créer, si on lui en avait donné l'occasion !

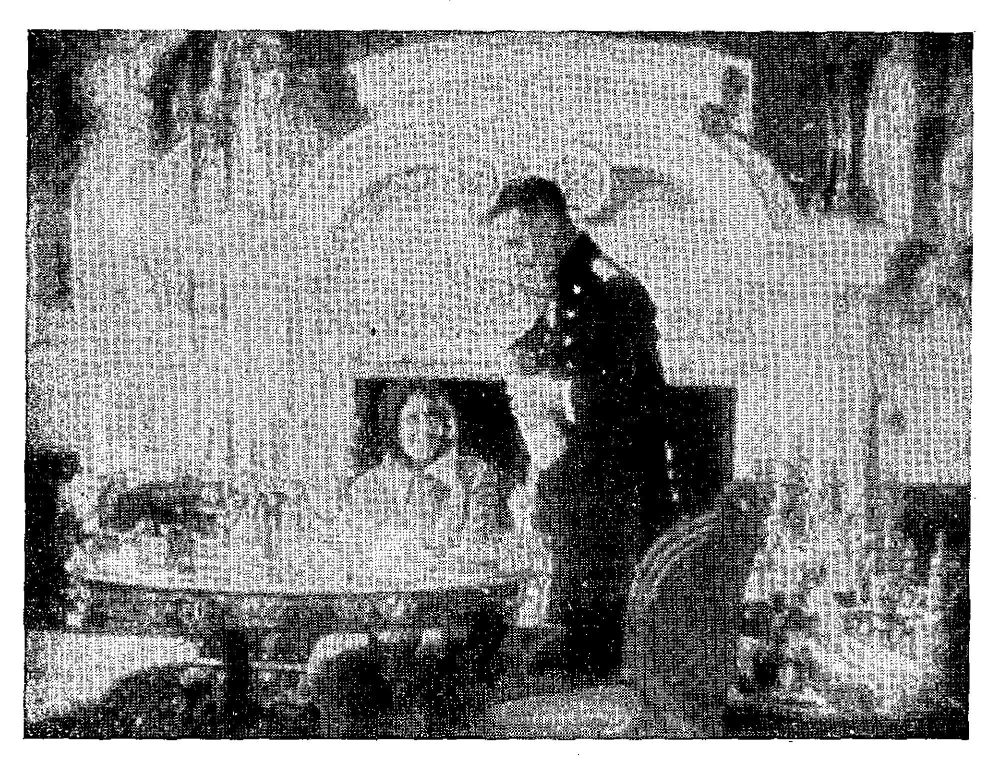
Désir ardent de l'authenticité

Stroheim nous dit que Griffith lui a fait comprendre l'effet psychologique du costume, approprié *à l'acteur*.

Griffith, précise-t-il, lui a également enseigné « *le devoir sacré de présenter tout aussi correctement et humainement que possible* ». Stroheim surpasse son maître : dans son désir



Les derniers sacrements administrés à Zasu Pitts dans une scène coupée de *The Honeymoon*.



Gloria Swanson « *prise entre deux feux* » et Walter Byron dans *Queen Kelly*.

de ne capter que la pure authenticité, afin que le spectateur croie que tout ce qu'il voit est vrai, Stroheim tourne *Greed* dans de vrais intérieurs à San Francisco où se déroule le roman de Frank Norris, d'après un vrai fait-divers. Il contraint ses acteurs à habiter, pendant tout le tournage, ces chambres misérables aux murs lépreux d'où se détache le papier peint. Et il tourne le meurtre dans la maison même où il avait eu lieu. Il force Gibson Gowland (McTeague) et Jean Hersholt (Marcus) à ramper des heures infinies à travers l'étendue craquelée de sables salés, nus jusqu'à la ceinture, sous un soleil cruel qui fait se boursoufler leur peau de mille ampoules. Saignants, non rasés depuis des jours, ils se ruent l'un sur l'autre, exaspérés, se haïssant pour de bon.

Stroheim nous parle d'une autre découverte de Griffith, à savoir que « *le gros plan d'un objet inanimé accentue son importance dramatique* ». Il se rend compte que le détail, selon Stendhal, rehausse l'authenticité d'un événement. Le nouveau broc d'eau et la cuvette brillante, sur la commode des jeunes mariés, indiquent que cette intimité corporelle, que Trina redoute tant, va commencer. Plus tard, nous découvrirons la déchéance du « *sweet home* » en voyant la cuvette d'eau sale et le broc ébréché traînant au milieu des assiettes non lavées.

Même soin en ce qui concerne le comportement des acteurs. Nous comprenons toute la sordidité d'un Marcus en le voyant se nettoyer l'oreille, se la gratter grossièrement, s'enfoncer le doigt dans son nez, se dandiner avec une complaisance aussi huileuse que sa coiffure de bellâtre, et ainsi, sa fausse bonhomie ne saura nous tromper longtemps. De même, dans *The Wedding March*, quelques indices comme le boucher mâchant ses saucissons, nous dénoncent l'homme entier.

Dans *Foolish Wives*, touche par touche, l'infamie de l'aventurier Serge se révèle par une grimace à peine perceptible, par un tic brusque qui soulève monocle et sourcil : ou bien c'est un coin de la bouche qui se tortille, une langue qui se promène sur les lèvres, un doigt qui gratte insidieusement la nuque lisse (jeu similaire chez le séducteur cynique de *Blind Husbands* à la vue d'une jolie jambe).

Stroheim enseigne aussi à ses interprètes ces petits gestes de tous les jours, réactions psychiques, rapides comme des éclairs. Souvenons-nous comment, dans *Foolish Wives*, il endosse l'uniforme de gala, serre sa ceinture, tout en *fléchissant les genoux en simulacre* d'un exercice gymnique : comportement identique chez Roy d'Arcy jouant, dans *The Merry Widow*, un personnage bien stroheimesque (de la première époque) en bombant le torse, écarquillant les jambes, bref se pavanant en une sorte de danse grotesque.

Toujours perspicace Stroheim impose *à son McTeague, que joue* Gibson Gowland, acteur peu raffiné tout indiqué pour ce rôle obtus, beaucoup moins de ces petits gestes qu'à Trina ou à Marcus, personnages et interprètes plus complexes. Dans le visage malléable de Zasu Pitts, les paupières palpitent et un petit tic des lèvres minces nous fait comprendre que la jeune femme, *incapable d'aucun amour, a jaugé* son mari qui lui apporte, en cadeau de noce, la cage aux deux oiseaux, au lieu de lui offrir un objet en or (9).

Parfois la mimique contorsionnée de Cesare Gravina, faux monnayeur de *Foolish Wives*, Zerkow dans *Greed*, père de Mitzi dans *The Wedding March*, nous semble un peu insolite. Stroheim *a su pourtant modérer cet* acteur d'origine italienne : cela devient évident quand on voit Gravina se démener, gesticuler, grimacer à outrance dans toutes les scènes de *Merry-Go-Round* où Rupert Julian a remplacé Stroheim.

Mais, quand il le faut, Stroheim sait pousser ses interprètes, et c'est la gloutonnerie gargantuesque *du repas de noce de Greed*. Il atteint là, dans la caricature, une férocité sans précédent, sinon chez Hogarth ou Rowlandson.

Les Allemands n'ont guère été choqués lorsque Lang ou Murnau leur ont étalé l'ignoble ivrognerie des philistins teutoniques, dans *Les trois lumières* et *Le dernier des hommes*. C'est *qu'ils mettaient dans* leur peinture plus d'humour. Au contraire, dans un grand cinéma de Berlin, bien des années avant Hitler, la projection de *Greed* dut être interrompue dès les premières bobines, quand on voit la famille de Trina — émigrés allemands non encore adaptés à l'Amérique — marchant au pas de l'oie.

C'est à son authenticité impitoyable, son non-conformisme dans la caricature, que l'œuvre de Stroheim doit les colères qu'elle a suscitées, les outrages qu'elle a subis.

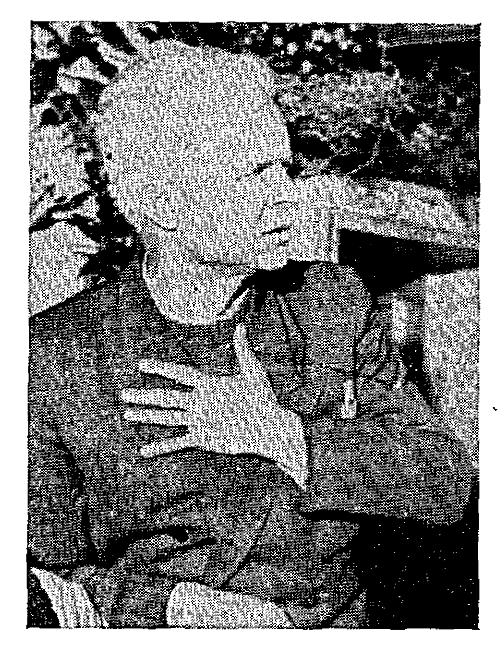
Lotte H. EISNER.

---

(9) Le thème de la cage à oiseaux — emblème griffithien de la paix familiale — demeure présent tout au long de ce film.



La « süsse Maderl » enveloppée dans un gros manteau d'officier.
(Gloria Swanson dans *Queen Kelly*.)



Alexandre Dovjenko.

NAISSANCE D'UN MAITRE : DOVJENKO

par S. M. Eisenstein

Le 25 novembre 1956 est mort Alexandre Petrovitch Dovjenko. Ainsi les trois grands du cinéma soviétique : Eisenstein, Poudovkine, Dovjenko, ne sont plus. Né en 1894 à Sosnitsi (Ukraine), dans une famille paysanne, instituteur, secrétaire de consulat, mais surtout peintre et dessinateur, Dovjenko vint au cinéma, en 1926, sans en connaître rien, se mettant à travailler, disait-il lui-même « comme un soldat qui se bat contre l'ennemi, sans souci des règles et des théories ». *Il réalisa successivement :* Les fruits de l'amour *(1926),* La Valise diplomatique *(1927),* Zvenigora *(1928),* Arsenal *(1929),* La Terre *(1930),* Ivan *(1932),* Aerograd *(1935),* Chtchors *(1938-39) (que la Cinémathèque française vient de nous révéler et qui est un chef-d'œuvre),* La Bataille d'Ukraine *(1943),* Ukraine en flammes *(1945),* Mitchourine *(1949). Auteur de scénarios, de récits et de pièces de théâtre, la mort l'a surpris au moment où il allait commencer le tournage de* Le Poème de la mer, *histoire d'un village d'Ukraine destiné à être englouti par la mer pour la construction de la centrale hydro-électrique de Kharkov. Parmi ses projets il y avait un* Tarass Boulba.

En attendant de consacrer une plus longue étude à Dovjenko nous avons choisi de saluer le départ du grand cinéaste ukrainien en publiant cet article inédit en France (*paru en 1940 à Moscou dans l'*ART DU CINÉMA) *où Eisenstein raconte comment lui fut révélé Dovjenko. — N.D.L.R.*

Moscou, 1929. — « Je vous en supplie, venez ! », m'implore au téléphone le représentant du VUFKU (1), « je vous en supplie, venez voir le film qu'on nous envoie. Personne n'y comprend rien. Son titre est *Zvenigora.* »

La « Salle des miroirs » du théâtre Ermitage qui se trouve au Karetny Riad, est une caisse oblongue garnie de miroirs des deux côtés. En dehors de l'écran principal, il y en a donc encore deux autres réfléchis sur les murs. C'est un endroit qui ne convient pas du tout à une projection de cinéma.

(1) Administration du cinéma ukrainien qui avait ses studios à Odessa et à Kiev.

A l'entrée, une chaise et une petite table devant laquelle est assis Zouev-Insaroff. Pour le prix d'un rouble il vous fait sur place l'examen de votre écriture. Pour trois roubles l'examen vous est envoyé confidentiellement à domicile. Un peu plus loin, sur un socle, un Pouchkine en fonte. Tous les ans on le peint et on en change la couleur. Tantôt il brille comme une voiture noire sortant de l'usine, tantôt il prend la couleur mate gris clair d'une chaise de jardin.

Nous entrons donc dans la « Salle des miroirs » où ce film incompréhensible doit être représenté. « Est-il bon au mauvais ? Aidez-nous à trancher », me dit le représentant du VUFKU.

Le jeune Ukrainien se trouve sous un toit bénéfique pour son baptême du feu. C'est un toit historique. Ici, le Théâtre d'Art de Moscou a débuté avec « La Mouette ».

J'ai été fier que mon expérience théâtrale ait également commencé ici, avec mon premier spectacle « Le Mexicain » (1).

Nous nous asseyons, Poudovkine et moi. Nous sommes à la mode depuis peu, mais non pas encore illustres. Il y a à peine un an que sont sortis *Le Cuirassé Potemkine* et *La Mère*, et ils viennent seulement d'achever leur premier tour du monde.

Au milieu d'une bousculade générale on nous présente le metteur en scène. Il se nomme Alexandre Dovjenko.

Et alors, sur les trois écrans — le vrai et les deux autres réfléchis — *Zvenigora* se met à gambader.

Oh ! ma mère ! rien n'y manquait !

Voici que d'étranges chaloupes apparaissent des deux côtés. Voici un étalon moreau : on lui barbouille la croupe en blanc. Voici qu'on déterre un moine terrifiant portant une lanterne, à moins qu'on ne l'enterre...

Les spectateurs s'interrogent et chuchotent. Je pense avec inquiétude qu'au moment de la fin il faudra dire quelque chose d'intelligent au sujet de mes impressions.

Pour nous autres, « experts », c'est aussi un examen...

Pendant ce temps, sur les trois écrans qui, par leur nombre même, accentuent le côté fantastique, le film continue d'avancer par sauts et par bonds.

Déjà, le « grand-père » — symbole du temps passé — provoqué par le fils méchant, met de la dynamite sur les rails du train — symbole du progrès.

Dans le train, l'autre fils, le bon, celui de chez nous, le Soviétique, est en train de boire du thé. Au dernier moment la catastrophe est évitée.

Et voilà que le même « grand-père » se trouve assis comme une fleur dans le compartiment de troisième et boit du thé en compagnie du fils en se servant d'une très authentique théière.

Il est possible (et même sûr) que je déforme le contenu des scènes (que Sacha me pardonne) mais je me souviens très bien de mes impressions, cela ne fait aucun doute.

Cependant le film commence à prendre une tonalité nouvelle d'un charme irrésistible : le charme d'une conception d'esprit toute particulière ; d'un concours harmonieux de la réalité objective et de l'inspiration poétique ; des éléments mythologiques introduits dans le monde moderne ; de l'humour et du pathétique. Du vrai Gogol.

Le lendemain matin, sous l'impression du film, je me mettais à écrire un article intitulé « Le Hoffmann rouge » à cause de ce mélange des plans réalistes et fantastiques. Cet article devait rester inachevé. Tout ce qui reste de lui ce sont trois petites feuilles de papier écrites à l'encre rouge (dans ce temps je n'employai par principe que de l'encre rouge) exprimant mon ravissement devant l'audacieuse construction des images réalistes et poétiques du jeune artiste.

Mais cela c'est pour demain. Aujourd'hui, sur les trois écrans le mot « fin » est apparu. La lumière pâle et rougeâtre s'allume, la représentation est terminée.

Les gens se lèvent, silencieux, mais tous ont compris qu'un génie du cinéma se trouve parmi nous, un artiste qui a son écriture propre, son genre, sa personnalité.

(1) Spectacle du théâtre de Proletcult de Moscou mis en scène en 1921 par V. Smychlelev et Eisenstein, qui avait fait les décors.



Alexandre Dovjenko : *Arsenal* (1929).

Et, en même temps, c'est un artiste de chez nous, qui appartient à nous tous, issu des meilleures traditions du cinéma soviétique, et qui ne va pas mendier chez les Occidentaux.

Quand la lumière est revenue nous sentions tous que nous avions assisté à un moment inoubliable de l'histoire du cinéma, que nous avions devant nous l'homme qui apportait un message nouveau.

Poudovkine se trouvait à côté de moi. Notre tâche était difficile : en réponse aux questions muettes de l'auditoire nous devions exprimer ce que personne n'osait dire, étant donné l'étrangeté de l'événement, mais ce que tout le monde cependant ressentait.

Nous devions dire que nous avions vu un film remarquable, un homme plus remarquable encore, et féliciter ce dernier.

Cet homme élancé et svelte, sans être un adolescent, s'approche de nous avec un sourire timide ; Poudovkine et moi lui serrons la main avec la même joie que treize ans plus tard nous ressentirons pour son admirable film *Chtchors.*

Ainsi fut baptisé le réalisateur Dovjenko. Eteignons aujourd'hui la lanterne de Diogène : nous venions de rencontrer un homme ; un véritable maître, le créateur d'une conception originale du cinéma soviétique.

A quelque temps de là, nous avons fêté la première de *Zvenigora,* ainsi que la sortie de *l'Arsenal,* au Comité des affaires cinématographiques, situé à l'étage supérieur de l'hôtel particulier récemment surélevé. Nous étions en plein travail de montage du film *L'ancien et le nouveau.* Mais une soirée par semaine nous nous rendions libres pour rencontrer Dovjenko. Voici notre première rencontre à trois.

Les deux Moscovites, Poudovkine et moi, nous nous demandons avec curiosité ce que pense le nouveau venu de Kiev. Il nous observe, lui aussi. Mais bientôt nous laissons de côté le caractère officiel de notre rencontre et les sujets de conversation

« élevés ». Nous sommes encore de cet âge heureux où les mots ne sont nécessaires que pour donner libre cours à une profusion débordante des sentiments. Et l'atmosphère bohème de ce pique-nique sous les toits de Sovkino ne convient pas à des entretiens sérieux.

Une sorte de table est aménagée entre la chambre de montage et la cabine, on y pose de l'eau minérale et des sandwiches. On échange de brèves répliques passionnées au sujet des problèmes du cinéma ; on est pénétré par le sentiment de jeunesse et de plénitude de la nouvelle Renaissance et on entrevoit l'immensité des perspectives créatrices de l'art nouveau...

Autour de nous les vastes pièces d'une maison vide... Nous évoquons les grands maîtres de l'humanité, et comme au jeu des masques du carnaval, jeunes metteurs en scène enivrés par l'art surprenant qui est le nôtre, nous jouons à faire revivre ces géants du passé. A moi incombe le rôle de Léonard, à Dovjenko celui de Michel-Ange. En agitant furieusement les bras, Poudovkine prétend au rôle de Raphaël, Raphaël qui par la beauté et la grâce de ses manières gagnait l'affection de tous. Debout, Poudovkine exprime le charme irrésistible de l'Urbinien. Il ressemble plutôt à Flaubert, quand celui-ci, ceint d'une nappe en guise de traîne, s'efforçait de reproduire pour Emile Zola l'allure caractéristique de l'impératrice Eugénie dans les bals de la cour de Napoléon III.

Déjà, la table et les chaises et les tabourets sont renversés. Léonard, Michel-Ange et Raphaël s'acharnent à s'épater l'un l'autre par ce qui leur reste de l'entraînement acrobatique et de la culture physique de leur jeunesse. Poudovkine dégringole par dessus les chaises renversées.

La scène se termine presque comme la nouvelle de Tchekov « Wist », sur l'apparition du frotteur de parquets de la maison portant un seau, une brosse à la main, l'air absolument stupéfait.

Voilà comment nous avons fait connaissance avec le film *Zvenigora* et comment nous avons fêté cet événement.

Serge Mikaïlovitch EISENSTEIN.

(Traduit du russe par Mme Obolensky.)



Alexandre Dovjenko : *La Terre* (1930).

LEÇON D'UN ÉCHEC



John Huston.

par Eric Rohmer

A PROPOS DE MOBY DICK

MOBY DICK, film américain en Technicolor de JOHN HUSTON. *Scénario :* John Huston et Ray Bradbury d'après le roman de Herman Melville. *Images :* Oswald Morris. *Musique :* Philip Sainton. *Décors :* Ralph Brinton. *Interprétation :* Gregory Peck, Richard Basehart, Leo Genn, Orson Welles, James Robertson Justice, Friedrich Ledebur. *Production :* Moulin 1956. *Distribution :* Warner Bros.

LES CAHIERS depuis leur fondation se sont donné pour règle la critique des « beautés ». Le compte rendu d'un film est confié d'ordinaire à celui d'entre nous qui sait trouver le plus d'arguments en sa faveur. Il n'est nullement question de nous départir de ce principe qui est, croyons-nous, le plus équitable.

Certains de nos lecteurs pourtant nous écrivent qu'un silence méprisant est parfois, trop généreux, et que certains « navets », surtout s'ils ont la faveur du public, méritent une plus sévère correction qu'une exécution en deux lignes dans la liste des films du mois, ou plusieurs points noirs du *Conseil des Dix*. C'est pourquoi nous avons repris le système des *notes* consacrées aux œuvres qui nous paraissent secondaires et ne rencontrent, au sein de notre rédaction que des censeurs ou de peu chaleureux avocats. Quant au résidu, il n'a rien à nous apprendre, sinon qu'une partie de la production cinématographique française ou étrangère ne concerne que *l'industrie* comme dirait Malraux.

Enfin il y a sans doute plus de profit à tirer d'une mise en accusation détaillée de certaines œuvres ambitieuses et honnêtes que d'une défense sans chaleur. Le but de notre revue n'est pas tant de vous conseiller ou de vous déconseiller d'aller voir tel ou tel film (ce rôle appartient aux quotidiens et hebdomadaires) que d'enrichir les réflexions que vous avez pu faire ou ferez à leur propos. Il arrive que ces réflexions mènent plus loin quand elles se font *contre* le film que lorsqu'elles sont à son avantage. Dans ce cas la longueur d'une critique ordinaire peut paraître insuffisante, et de tels articles, comme celui qu'André Bazin consacra le mois dernier à *Ballon Rouge* et à *Une Fée pas comme les autres*, ou comme celui-ci même, prennent naturellement place dans la partie « générale » des CAHIERS.

Huston hélas?

L'échec en question est celui de *Moby Dick*. Je sais que le dernier film de John Huston a eu ses supporters, mais à lire leurs articles il semble bien qu'il n'ait pas soulevé le même enthousiasme que *Red Badge of Courage* ou *African Queen*. Impossible de ne pas avouer sa préférence pour le roman. La lutte dira-t-on n'était pas égale. Egale entre qui et qui ? L'un des grands romanciers du siècle dernier et celui qu'on a considéré comme le meilleur cinéaste d'Hollywood ? C'est avoir une bien piètre idée du cinéma en général et de l'américain en particulier. Idée impliquée dans l'appréciation de notre correspondant à New-York H. G. Weinberg, reprenant à ce propos le mot de Gide sur Hugo : « *Le plus grand cinéaste américain ? — Huston, hélas !* »

Ne nous enfermons pas dans un dilemme. Il est trop commode de dire : ou bien Huston a fait le mieux qu'il était possible, et la preuve éclate que le cinéma est encore dans son enfance, et peut-être que certain domaine, celui de la poésie, lui est à tout jamais interdit. Ou bien notre *metteur en scène* manquait de l'étoffe nécessaire pour une telle entreprise : ce n'est qu'un homme de goût, et le goût n'a jamais fait office de génie. Si j'avais à choisir, c'est pour la seconde explication que j'opterais sans hésitation mais je préfère en proposer une troisième qui aura, je le souhaite, l'avantage de mieux mettre en lumière des rapports aussi obscurs que ceux d'un film et d'une œuvre littéraire.

Une adaptation inutile

Ce que je reprocherai à John Huston c'est donc avant tout son choix ? L'adaptation de Moby Dick n'était pas tant impossible qu'inutile. Un coup de génie est un coup de chance. Il ne se répète pas, et dans le domaine de l'art surtout « *on ne passe pas deux fois le même fleuve* ». Que le cinéaste respectât le roman ou le trahît, il n'ajoutait rien à la perfection d'une œuvre en tout point *achevée* et les arguments que certains de mes confrères avancent en pareil cas (à savoir qu'un film peut populariser un classique de la littérature, lui attirer de nouveaux lecteurs), nous avons placé le débat trop haut pour les prendre en considération. J'ai bien dit « *achevée* » : il ne s'agit pas d'un mythe comme celui d'Oreste de Faust ou de Don Juan et qui, passant dans dix mains différentes, peut susciter dix chefs-d'œuvre égaux — *et dans ce cas*, l'homme de cinéma ne possède nul handicap par rapport au peintre, au dramaturge, au romancier. Mais Melville n'a rien d'un naïf, d'un primitif, livrant à la postérité une matière encore mal organisée. C'est au contraire, le type même du *moderne* mettant son érudition au service de son expérience, conférant grâce à son *talent*, *sa culture*, *la dignité d'œuvre* d'art au journal de bord d'un voilier. Porter *Moby Dick* à l'écran c'est traiter un sujet qui a déjà été traité, ce n'est pas entreprendre une adaptation mais un *remake*. Ce qui rend si vain une telle entreprise ce n'est pas que les sentiments dépeints par Melville soient inexprimables par l'image mais, au contraire, *que, de tous les romans du monde* c'est celui-ci qui nous donne le mieux le spectacle de cette espèce de beauté que l'écran est plus apte à mettre en évidence : bref que ce roman soit déjà un véritable film.

Roman et Cinéma

Huston n'a donc pas visé trop haut mais plus exactement trop juste. De *tous* les metteurs en scène américains il est — nous *l'accordons volontiers à ses admirateurs* — un de ceux qui choisissent les « meilleurs » scénarios : ceux qui dépeignent cette sorte de rapports que le cinéma sait exprimer sans même qu'on le sollicite, ceux qui confèrent aux caractères, aux paroles, aux gestes des personnages cette ambiguïté dont l'écran sait épaissir les silhouettes les *plus falotes* ; il y a toujours dans le plus mauvais film une certaine polyvalence de significations, comme une profondeur donnée d'emblée et qu'il faut bien de la médiocrité pour réussir à gommer tout à fait. Huston donc, nous a offert les scripts les plus « épais », mais cette épaisseur étant déjà tout entière sur le papier, la mise en scène faute de pouvoir introduire une dimension nouvelle éclaire d'une perspective banale cette fameuse profondeur littéraire et immanquablement l'écrase, l'aplatit.

Je n'irai pas jusqu'à dire qu'on ne puisse faire du bon cinéma qu'avec de la mauvaise littérature, mais toutefois avec des œuvres où la littérature ne s'est pas assumé la tâche même qui *incombe au cinéaste : transformer* le mythe ou le fait divers, en une œuvre d'art. Et de tous les genres littéraires, le roman est précisément celui qui emploie, pour ce, les moyens les plus



John Huston : *Beat the Devil.*

semblables à ceux du cinéma. Le roman contemporain (j'englobe sous cette appellation celui du siècle dernier) a appris l'art de rendre les choses presque aussi sensibles à notre vue que si elles étaient montrées sur un écran. Bien des propos qu'on a tenus sur le cinéma et sa spécificité, s'appliqueraient à peu de choses près au roman. N'y aurait-il entre ces deux genres qu'une différence de degré et non de nature ? C'est ce que nous serons logiquement conduits à admettre si nous estimons comme les admirateurs de Huston et des autres metteurs en scène « littéraires » que le cinéma tend vers une sorte de perfection romanesque, comme une courbe vers son asymptote. Ainsi ne pourrait-il jamais passer au-delà. Or rien ne prouve qu'il n'y ait pas un « *au-delà* ».

Au-delà de la littérature

Cet *au-delà* précisément, c'est ce que nous essayons tant bien que mal de définir dans ces CAHIERS, en louant des cinéastes qu'on a pu nous reprocher de célébrer avec trop de système mais qui, consciemment ou inconsciemment, ont essayé de faire éclater les limites de cette esthétique littéraire au nom de laquelle on prétend fort témérairement juger un film. Cet *au-delà*, sans doute n'est-il pas réductible à une formule, peut-être même ne trouverons-nous jamais de termes pour le désigner : ce qui est certain c'est qu'il ressortit à la mise en scène et qu'il n'apparaît que lorsque celle-ci trouve du champ pour s'exercer. Lorsqu'un compositeur met un poème en musique, il substitue au chant du vers un chant d'espèce assez différente pour que son entreprise n'apparaisse vaine que si elle est vraiment profanatrice. De même une pièce de théâtre laisse dans l'intervalle des répliques un blanc que le metteur en scène se chargera de remplir d'une manière qui n'appartient qu'à lui seul. Il est significatif que, ces temps derniers, les adaptations pour l'écran des pièces modernes aient été plus heureuses que celles des romans. Est-ce à dire que le cinéma se rapprocherait du théâtre ? Tout au contraire, c'est parce que le son, la couleur, l'écran large l'ont rendue plus facile que l'adaptation d'une œuvre romanesque est aujourd'hui plus périlleuse. Du temps du muet, une marge importante était laissée à l'invention. Maintenant qu'on peut — et donc qu'on doit — être fidèle, l'exigence du spectateur augmente, en même temps que la liberté du cinéaste amorce un repli. Force est à cette dernière de regarder dans une tout autre direction pour préserver son intégrité.

Fantastique et réalisme

C'est aller dira-t-on bien vite. L'exemple présent vient mal au secours d'une telle théorie. Deux obstacles majeurs rendent l'adaptation de *Moby Dick* quasi impossible. Le premier c'est le caractère fantastique de l'anecdote, le second la richesse imagée du style. De ces deux aspects, inimitables par le film, le roman tire sa poésie.

Ma réponse sera premièrement, que le cinéma n'a que faire d'un certain fantastique : tout comme le roman d'ailleurs, le genre le plus asservi aux lois du vraisemblable. Ces lois, *Moby Dick* les respecte d'ailleurs, si ce n'est dans l'évocation du monstre doué de proportions quasi incroyables. Par ce grossissement l'œuvre de Melville gagne en grandeur épique, non en qualité romanesque. Mais le propre du cinéma est, précisément, de faire accéder plus facilement que tout autre art, les actes quotidiens, les choses ordinaires, à la dignité épique. L'exemple de *Nanouk* ou de tel autre documentaire nous le prouve. Ce n'étaient pas tant les dimensions de l'animal qui nous importaient mais bien sa vraisemblance. Mieux aurait valu pour Huston (la tâche n'était pas aisée, mais de la difficulté matérielle du tournage un film de cette espèce aurait tiré son prix) filmer de véritables pêcheurs de cachalot tels qu'on en rencontre encore aux Açores (1) et non cette baleine en carton pâte digne tout au plus d'un conte de « science-fiction ». Cette trahison à l'égard de l'histoire naturelle — partant, de la Nature même — condamnait d'avance le film à l'échec. L'œuvre de Melville est une méditation sur une expérience, celle de Huston, sur un livre. Ceci, en aucun cas, ne peut tenir lieu de cela.

Oui, le cinéma peut fort bien nous dépeindre un sentiment en tout point identique à celui que nous inspire la lecture du roman : montrer cette espèce d'angoisse propre à l'attente de la proie, évoquer l'hostilité sourde de la nature au travail humain. Il le peut : la preuve est qu'il l'a fait, dans les documentaires que j'évoquais à l'instant ou dans l'admirable intermède de la pêche au thon dans *Stromboli*.

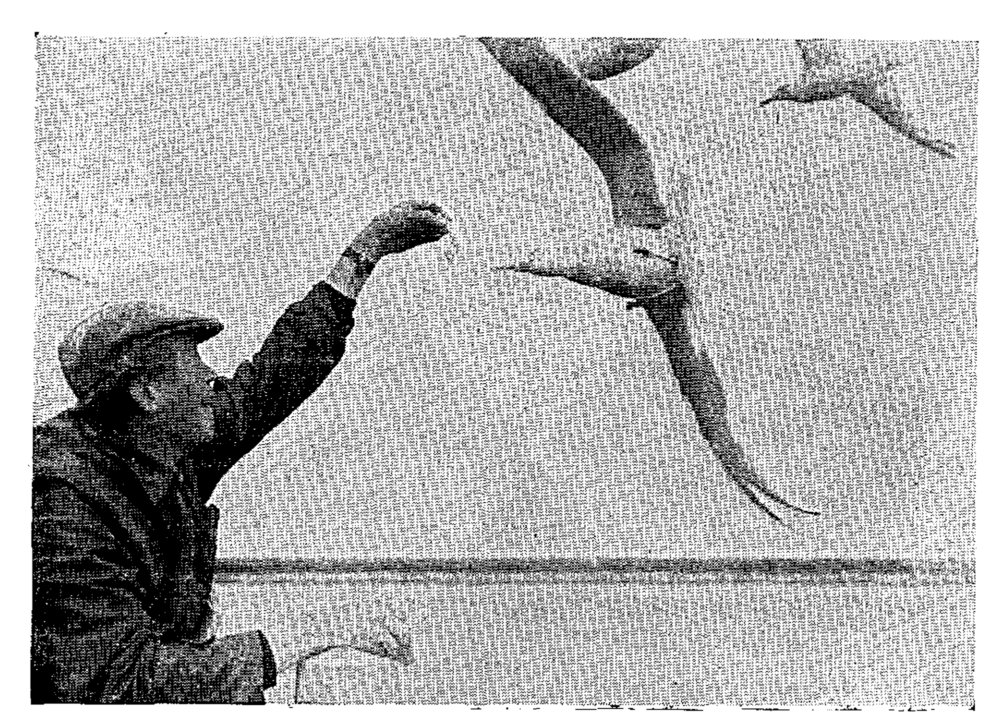
A la recherche de la métaphore

Inutile de s'étendre plus longuement : je ne prêche je suppose qu'à des convertis. Reste le deuxième point. Il s'agit d'une autre sorte de fantastique. Comment rendre sur l'écran cette magie propre au style de Melville ? Le cinéma ne serait-il qu'un art de reportage, de sec compte rendu ? Le ciel de la poésie lui est-il inaccessible ? Quel est sur la pellicule l'équivalent de la *métaphore* ? Cette équivalence-là peut-être avons-nous tort de la concevoir sur le mode d'un calque, d'un reflet. Beaucoup de cinéastes ont couru à sa recherche, un peu comme Achille poursuivait sa tortue. Ils ne se sont pas aperçus que leur art pouvait franchir d'un bond ce que le poète n'atteignait que par une série de démarches d'approximations successives. La métaphore est née d'un manque, de l'impossibilité où se trouve le langage de rendre présente une réalité concrète. Les poètes en comparant l'incomparable, en cultivant systématiquement le terme impropre n'ont cessé de mentir au cours des âges, mais le mensonge était plus respectueux de l'être secret des choses que les pâles, ternes, abstraites dénominations du parler ordinaire.

Le cinéaste, par chance ou malédiction, ne connaît pas l'art de ces heureux mensonges, mais cela ne signifie pas que le royaume de la poésie lui soit pour autant, fermé. Si l'échec des tentatives d'Eisenstein ou de celles, toutes récentes d'Abel Gance, montre qu'il ne saurait sans quelque lourdeur renvoyer d'une forme, d'une chose, d'une sensation, d'une idée à une autre, il lui est loisible d'inclure toute la richesse du cosmos dans l'apparence, la plus fugitive, l'objet le plus anodin, l'espace le plus limité. Les moyens qu'il emploie sont innombrables et varient selon le tempérament de chaque metteur en scène. Il y a, là aussi, mille façons de mentir, mais ce mensonge ne porte pas sur les mêmes points et ne nous apparaît qu'à la réflexion seconde : ce sera, chez Orson Welles, l'adoption d'un certain parti pris optique, chez Hitchcock ou Lang, la rigueur d'un certain rythme visuel ou spatial, chez Rossellini l'interférence constante de deux ordres de phénomènes, physiques ou moraux, chez Renoir un certain touché, un doigté, difficile à définir en termes de discours. On nous a reproché, et l'on pourrait reprocher à tous les critiques cinématographiques, d'user d'un style par trop « fleuri ». C'est qu'un film est gros de métaphores et qu'il est difficile de parler de lui sans utiliser celles qu'il nous souffle. Le cinéma nous offre la vision d'une réalité et contient la comparaison en germe : le poème porte en puissance cette réalité, à laquelle il ne nous conduit qu'à force de comparaisons.

---

(1) Comme nous le montre le documentaire de Mario Ruspoli.



John Huston n'a attrapé ni les mouettes... ni la baleine.

Erreur ou sécheresse d'imagination?

De tous les moyens qui s'offraient à lui pour trouver l'équivalent du style de Melville, Huston a choisi le plus banal et le plus dangereux. De la leçon d'Orson Welles, il n'a retenu que l'emploi des cadrages savants et l'élève rampe lamentablement où le maître ne se maintient qu'à force de haute voltige. La préciosité des angles de prise de vues ne fait que mieux apparaître le vide des images, ne rend que plus irritants les nombreux truquages. Incapable de se fier au seul pouvoir de ce qu'il montre, le metteur en scène fait appel aux ressources d'un dialogue et d'une diction grossièrement imités de la tradition shakespearienne et qui ne nous convainc que lorsque, trop bref passage, Welles en personnne emplit l'écran de sa haute stature.

La même erreur se retrouve dans l'emploi de la couleur, d'autant moins poétique qu'elle est irréelle. A l'inverse du peintre, ce ne sont pas des couleurs que le cinéaste fait ses matériaux mais des fragments de la réalité même : il ne connaît ni le rouge, ni le bleu mais seulement une barque rouge et la mer bleue. La couleur, au cinéma n'est bonne qu'à rendre la réalité des objets plus précise, plus tangible : elle s'adresse au touché, autant qu'aux yeux. Preuve, encore, que la poésie ne peut surgir ici que de la vérité la plus scrupuleusement respectée.

Une philosophie d'importation

La littérature enfin, depuis sa naissance a parcouru un long chemin ; elle est arrivée à un stade où certains thèmes se trouvent être chargés d'emblée d'une signification plus profonde que les autres. Le pessimisme, l'absurde, « *l'échec* » sont des idées chères à nos modernes. Mais l'optimisme, s'il est désuet dans le livre, se pare sur l'écran de la signification la plus dense : la peinture d'une réussite dans *Le Vent souffle où il veut* n'est pas moins riche à ce point de vue que celle d'une entreprise avortée. Je ne voudrais pas faire loi d'un seul exemple : reste

que l'Olympe cinématographique est formé de dieux plus bienveillants que ceux qu'ont adorés les grands romanciers de ce siècle. Ne nous croyons pas autorisés pour autant, à nous moquer d'eux.

Ainsi, *obnubilé par un certain mythe* littéraire, le cinéaste le plus « intelligent » (1) croit avoir, sitôt son script rédigé, accompli l'essentiel de sa tâche : il ne lui reste qu'à trouver en ses personnages les porte-parole de ses idées. Il a, je sais, du métier et comprend qu'il faut que les acteurs bougent : ils bougeront donc, mais seulement parce qu'il le faut. Dans certaine scène de *Plus fort que le Diable*, Jennifer Jones débite ses répliques tout en se livrant à des exercices d'assouplissement : l'idée est astucieuse mais seulement astucieuse. Quatre-vingt dix-neuf sur cent des plans de John Huston sont construits sur ce modèle, les jambes de Jennifer Jones en moins.

Un dernier mot : je profite de l'occasion pour faire au nom des CAHIERS réparation à John Huston. C'est contre notre volonté que *Plus fort que le Diable* fut privé d'une critique laquelle, émanant de Pierre Kast, on avait toute raison d'espérer élogieuse (2). Cette charge contre un certain cinéma est, à mes yeux, le chef-d'œuvre de notre cinéaste, plus à l'aise dans l'apologue satirique que dans l'épopée. Ce n'est pas qu'il soit en tout point réfractaire à la poésie (cf la fin d'*Asphalte Jungle*) mais le lyrisme pas plus que la bêtise n'est son fort. Réduire le cinéma au seul John Huston, c'est réduire la littérature à Voltaire, celui de « *Candide* », mais aussi celui de la « *Henriade* ».

Eric ROHMER.

---

(1) « Voilà la vraie intelligence (comme Huston doit rire et trouver ça scolaire, aux petites pignocheries d'un Hitchcock !) » Bernard Chardère. Positif n° 14-15, page 40.

(2) N° 41, p. 19 Petit journal du cinéma.



Gregory Peck dans *Moby Dick*.

PICCADILLY-HOLLYWOOD

par Louis Marcorelles

Londres, Janvier 1957.

Londres offre le spectacle souvent déroutant d'une grande ville moderne parsemée d'anachronismes. « Cœur de l'Empire », comme aiment à dire des prospectus touristiques nostalgiques, elle a gardé du bon vieux temps de la reine Victoria ces hommes d'affaires à chapeau melon et souliers vernis, pour ne pas mentionner l'indispensable parapluie soigneusement plié, les taxis noirs et carrés comme des corbillards, tout un baratin ex-impérial qui essaie désespérément de nous convaincre à chaque nouvelle édition du DAILY MAIL ou de l'EVENING NEWS que l'Angleterre « *is always leading the world!* », en politique, en football ou au cinéma. Tant de constance dans l'insularité a quelque chose de touchant et mériterait un jour de faire l'objet d'une véritable chronique filmée.

Mais Piccadilly Circus ou Leicester Square entre huit et onze heures du soir, c'est aussi un peu un avant-goût de Broadway, une débauche de néon qui fait paraître bien pâles et conservatrices les grandes artères de notre capitale, un grouillement cosmopolite où se mêlent les langues, les races, les odeurs de hot dogs ou de parfums bon marché. Les cinémas d'exclusivité déploient leurs enseignes les plus criardes pour vanter des films qui sont en majeure partie américains. Le reste est composé de quelques films anglais exigés par le quota et l'orgueil national conjugués, Shakespeare et la Royal Navy formant les valeurs les plus sûres, plus des importations continentales « highbrow » (capables d'attirer les intellectuels de Hampstead et Swiss Cottage) ou « sexy », les Français et les Italiens étant spécialement réputés pour concilier ces extrêmes. Si B.B. n'est pas encore devenu un mot de passe pour les gloutons optiques de l'autre côté du channel, « Miss Bardot » n'en a pas moins définitivement supplanté dans le cœur des Anglais puritains les charmes un peu dévalués de Martine Carol. B.B. se tortille empanachée aux quatre coins de Londres, sur les immenses palissades des quartiers ou les minuscules panneaux publicitaires du métro, souvent passablement coquins, qui agrémentent l'ascension d'interminables escalators.

Mam'zelle Pigalle, Mam'zelle Striptease, consacrent la gloire londonienne de B.B. (précisons pour les lecteurs qui ne connaissent pas l'anglais qu'il s'agit respectivement de *Cette sacrée gamine* et *En effeuillant la marguerite)* et perpétuent dans les esprits anglo-saxons une tradition de galanterie française aussi vénérable que celle de Jeanne d'Arc, de Napoléon et de la soupe à l'oignon. Et puis, pour le visiteur déjà rassasié d'exotisme et d'imprévu, il reste la surprise toujours renouvelée du bon vieux cinéma américain, un peu décati ces derniers temps, mais fidèle au poste. Le public, qu'il soit anglais, français, bolivien ou yougoslave, ne s'y trompe pas, sûr de retrouver à chaque nouvelle vision les produits impeccablement façonnés de l'immense usine à rêves. Quels rêves ?

L'ombre de James Dean.

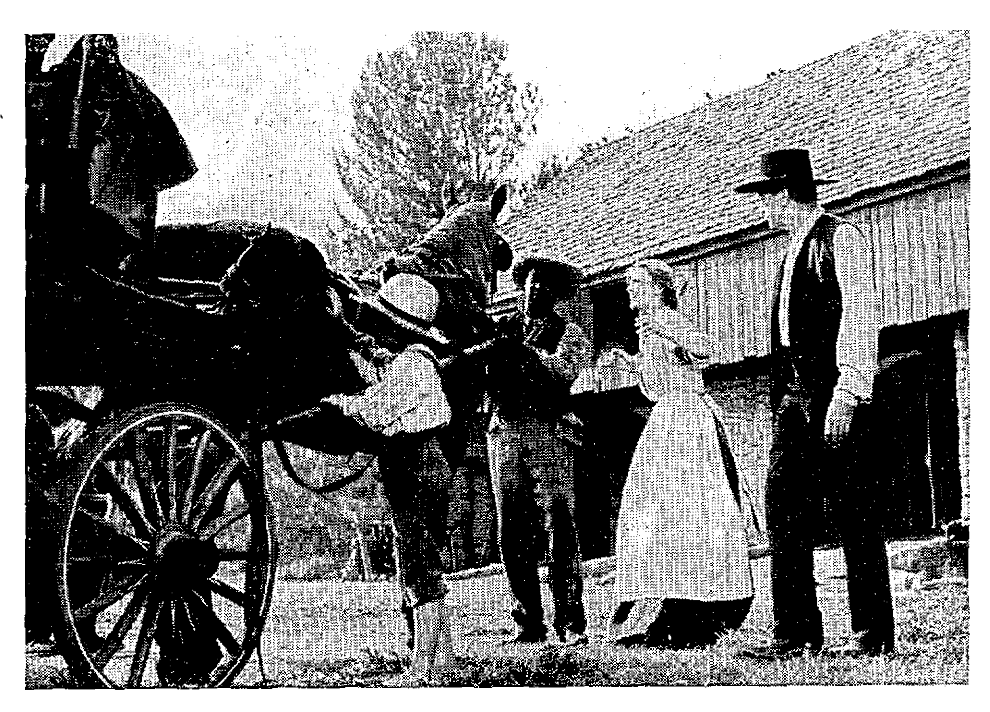
Nous avons tous eu, ces derniers mois, les yeux et les oreilles remplis des avatars posthumes du héros de *A l'est d'Eden* et *La fureur de vivre*. Une vogue furieuse a surgi parmi les teen-agers d'Occident, plus ou moins suscitée, en un amalgame confus, par le souvenir du film de Ray et de *Blackboard Jungle*. Aux dernières nouvelles, et aux dires du respectable

SUNDAY TIME, la frénésie Rock and Roll aurait même franchi le rideau de fer et commencé à contaminer la jeunesse dorée de Moscou. Il est probable néanmoins que ce goût de la transe collective, plus proche de Billy Graham, l'évangélisateur à sensation, que de la pure joie de vivre d'un Louis Armstrong ou d'un Fats Waller, agit plus directement sur les sensibilités anglo-saxonnes que sur les jeunes de Paris, Rome ou Moscou, pour une raison majeure, d'ordre linguistique : les convulsions onomatopéiques d'Elvis Presley ne passent pas la rampe, ou plutôt les frontières, le support musical étant par trop médiocre.

Le mythe James Dean, lui, subsiste intact, plus authentique évidemment, où se mêlent les ferments d'une sympathique révolte, mais hélas aussi un goût nauséabond et morbide proche de l'hystérie. Les gros bonnets hollywoodiens ne s'y sont pas trompés, qui misent avec une hâte presque indécente sur la perpétuation du mythe Dean. Deux exemples types nous en sont offerts sur les écrans londoniens, tous deux produits par M.G.M., dont les bandes-annonces nous promettaient à chaque fois un nouveau James Dean : *Somebody up There Likes Me* de Robert Wise, film que Dean lui-même devait tourner avant sa mort soudaine, et *Friendly Persuasion* de William Wyler. Le film de Wise dépasse les bornes de l'indécence et de la vulgarité, même s'il risque de faire illusion sur un public trop vite épaté par les trucs de mise en scène et les grimaces du principal interprète, Paul Newman, personnifiant le célèbre ex-champion poids moyens Rocky Graziano, dans un récit prétendûment auto-biographique, pille sans vergogne tous les maniérismes de Marlon Brando et James Dean, et rend proprement ridicule un style d'interprétation propre à l'Actors' Studio de Kazan, qui, aussi contestable soit-il, nous a tout de même valu l'admirable Jim Stark de *La fureur de vivre*. Wise est allé tourner ses extérieurs à New York même, dans les quartiers populeux de l'East Side où se déroula l'enfance de Graziano. Il n'a retenu d'un sujet passionnant, à mi-chemin des *Ruelles du Malheur* de Nicholas Ray et de *Teresa*, qu'une histoire de gendarmes et de voleurs à laquelle il n'a pas cru un seul instant. Ne reculant devant aucun effort pour assurer le succès du film, il est allé non seulement embaucher le jeune Sal Mineo de *La fureur de vivre* et Pier Angeli de *Teresa*, mais a repris froidement un plan du film de Ray : celui de Plato (Sal Mineo) traqué, surgissant lentement des ténèbres revolver en main.

On peut également détester le nouveau film de William Wyler, *Friendly Persuasion*, où nous est également proposé un nouveau James Dean (toujours selon la publicité), Anthony Perkins, mais dans le cas de Wyler la corruption du goût ne semble pas correspondre à une intention aussi délibérément concertée. Elle n'en est pas moins accablante et presque tragique quand on songe à la réputation pourtant bien établie du réalisateur de *La Vipère* et des *Plus belles années de notre vie*. Il ne suffit pas de dire que *Friendly Persuasion* est un film secondaire, fade, un peu dans la lignée de *Madame Miniver*. En fait il s'agit de toute autre chose que ce film de circonstance, qu'un Jean-Jacques Gautier a bien pu prendre en son temps pour un authentique portrait de l'Angleterre en guerre. Cette fois Wyler, dans un nouveau pèlerinage aux sources, nous décrit une famille d'honorables quakers, pacifistes cent pour cent, dans une Amérique encore déchirée par les convulsions de la guerre de Sécession : Gary Cooper, le père, roc de bon sens terrien et de rouerie finaude, Dorothy MacGuire, sa femme, toujours à la tâche, mais à la répartie prompte, leur fils aîné, joué par Anthony Perkins, grand dadais sentimental et timide, et deux autres enfants. Toute leur existence est gouvernée par l'axiome biblique : « *Tu ne tueras point.* » A la fin du film, chacun prendra un fusil et ira faire le coup de pétard contre des déserteurs de l'armée sudiste qui infestent la région. Wyler réussit à rendre ses quakers proprement ridicules, en fait des simplets, toujours prédicant et ânonnant quelque verset de la Bible, sans qu'on puisse discerner chez lui la moindre intention parodique. On ne demande pas à Wyler d'être un poète, mais de respecter un minimum de réalisme : son insuffisance éclate lors d'une scène de pillage chez les quakers, en l'absence des deux mâles de la famille. Le film tourne pratiquement à la farce. Il est difficile de trahir plus totalement un grand sujet et une noble cause. L'esthétique de Wyler est exactement au niveau de cette sécheresse de cœur : le film, en couleurs, rivalise sans effort avec notre calendrier des Postes. Cooper cabotine à longueur de bobine. Quant au « nouveau James Dean », ce n'est pas sa faute si on lui demande de démarquer Audie Murphy dans *The Red Badge of Courage*. Deux ou trois plans dignes de Wyler ne suffisent pas à sauver un ensemble d'une absolue médiocrité.

Giant, le film-mammouth (198 minutes !) de George Stevens tant attendu, où nous voyons pour la dernière fois James Dean, est lui aussi une déception, mais une honorable déception, et qui plus est, un film courageux. Stevens, s'attaquant à un de ces romans-bibles typiquement américains, n'a pas hésité à mettre tous les atouts de son côté en associant directement la romancière Edna Ferber au scénario comme à la production du film. « Géant », ce n'est pas



William Wyler : *Friendly Persuasion* (à droite Dorothy Mac Guire et Gary Cooper).

seulement le qualificatif approprié pour décrire un film qui s'inscrit dans la lignée de *Autant en emporte le vent* et de *Guerre et Paix*, mais aussi la meilleure définition qui convienne à l'Etat du Texas, le plus grand des Etats-Unis, aussi étendu que la France, où tout est à l'échelle du paysage, les fortunes comme les caractères. Du moins c'est ce qu'ambitionnait visiblement de nous traduire le réalisateur de *Une place au soleil*, qui semble vouloir désormais se faire au cinéma le chantre de l'épopée américaine. Stevens a incontestablement le sens de la réalité U.S.A., du gigantisme économique d'une nation-champignon au dynamisme incoercible. Lui manque hélas le lyrisque d'un Murnau, disons-le mot, le génie : Stevens appartient à la catégorie des forts en thème du cinéma, illustrée chez nous par un René Clément, avec moins de prétentions intellectuelles, une plus grande santé morale. *Giant*, malgré une réelle sincérité, ne dépasse guère le niveau de ces best-sellers filmés où paradent les Greer Garson et autres Gregory Peck. Stevens multiplie les plans, sans grande nécessité, monte « artistiquement », pour faire plus dramatique, bref reste constamment extérieur au sujet, malgré deux ou trois scènes bien venues, comme la réception du jeune couple (Rock Hudson et Elizabeth Taylor) par les voisins assemblés. James Dean, assez curieusement, jette d'étranges fausses notes dans ce concert d'images et de sentiments trop savamment arrangés. Il a deux scènes remarquables, l'une quasi-muette (il refuse l'argent que lui propose son patron, Rock Hudson, pour racheter une parcelle de terrain dont il vient d'hériter), l'autre reprise de *A l'est d'Eden* (la visite solitaire de son terrain). Mais son style de jeu est l'antithèse même de celui, sage et bien domestiqué, des autres acteurs du film : James Dean détone, avec son style d'écorché vif. On comprend que Stevens l'ait cordialement détesté pendant le tournage.

Le seul élément vraiment positif du film est son plaidoyer en faveur de la tolérance raciale, qui ne survivra peut-être pas aux événements qui lui ont donné naissance, mais qui en l'an de grâce 1956 a la même force percutante que *Les raisins de la colère* quinze ans plus tôt. Stevens a volontairement fait chuter tout son film sur le problème du mélange des races anglo-saxonne et mexicaine, dans le Texas moderne. Amplifiant ce qui n'était qu'esquissé chez Edna Ferber, il n'a pas hésité à insister sur la bêtise intrinsèque de tout racisme. Il savait que son film qui lui a pourtant coûté une fortune, ne serait probablement jamais montré au Texas même. *Giant* laisse loin derrière lui tous les balbutiements des films antiracistes tournés précédemment à Hollywood. Il honore l'homme Stevens.

Triomphe du « Musical »

Je ne parlerai pas ici de *Guys and Dolls* de Mankiewicz (1) qui vient de sortir à Paris *mais seulement de Oklahoma* de Fred Zinneman qui est à l'opposé de la sophistication apportée par Mankiewicz à l'opérette de Damon Runyon. Zinneman n'a pas cherché un instant à tricher avec l'opérette la plus fameuse du répertoire américain, dont les refrains ont enchanté des dizaines de millions de spectateurs et d'auditeurs. Le charme est toujours là, dans la mesure où l'on goûtera cette musique naïve, comme jaillie du cœur d'une Amérique de bal populaire. Le plus intéressant du film est pourtant ici *la chorégraphie* d'Agnès de Mille, probablement la plus distinguée que nous ayons vue sur un écran depuis la retraite de George Balanchine. Agnès de Mille refuse tous les atours sexy dont un Michael Kidd pare ses chorus girls : elle choisit des filles carrées, plutôt campagnardes, les fait évoluer dans un climat très petites (jeunes) filles modèles. Le ballet des jeunes filles sur l'exquis refrain « *Manu a new day* », dans un salon bonbonnière délicieusement composé par Olivier Smith (également décorateur de *Guys and Dolls)*, est un des plus purs enchantements que nous ait offerts le cinéma ces derniers temps.

Une ultime parenthèse pour mentionner un nouveau musical non encore filmé mais qu'on peut applaudir simultanément à Londres et à Broadway dans une choréographie de Bob Fosse : « *The pajania game* » *et que Stanley Donen* va porter à l'écran pour Warner avec la collaboration de Bob Fosse. Le sujet : une querelle qui oppose ouvriers et patron dans une fabrique de pyjamas, tout comme dans une démocratie populaire les amoureux sont séparés par les barrières sociales, elle défendant les revendications des ouvrières, lui les intérêts du grand patron. A la fin, l'amour triomphera non sans que les revendications ouvrières aient été satisfaites. Ce « réformisme », aux antipodes de *la véritable lutte des classes, a des chances* de faire beaucoup d'adeptes par sa jeunesse débordante et son invention continuelle qui font paraître sinistres les bluettes soviétiques équivalentes sur l'édification de la société socialiste. Bob Fosse excelle à enrober le quotidien et les amoureux timides ou grotesques de cette même tendresse moqueuse qui nous avait déjà enchantés dans *My Sister Eileen. The Pajama Game*, comme *Guys and Dolls*, comme *Oklahoma*, sera tourné en Cinémascope, complément désormais indispensable de tout « musical ».

Louis MARCORELLES.

(1) Voir la critique de L. Marcorelles *dans ce même numéro page 46.*



Oklahoma à la scène.

PETIT JOURNAL DU CINÉMA



CINEMATHEQUE

ROBERTO ROSSELLINI. — La réédition de *La Nave Bianca* (*Le navire blanc*, 1941), sorti pendant l'occupation, et la révélation de deux inédits, *L'Uomo della Croce* (1943) et *La Macchina Ammazzaccativi* (1949), ont permis aux rosselliniens de parfaire leur culture.

Si le générique ne le précise pas, du moins tout le monde sait que *Le navire blanc* est à voile et à vapeur : Rossellini et De Robertis tinrent la barre tour à tour. La part du second l'emporte nettement sur l'autre. Comme beaucoup de films italiens, *Le navire* est coupé en deux « tempo » : c'est après la césure que l'intérêt faiblit considérablement. Si l'on s'en tient aux carrières respectives des deux metteurs en scène, force est de conclure que Rossellini doit être l'auteur de ce qu'il y a de meilleur, c'est-à-dire une bonne partie du « primo tempo » ; et encore, travaillant sur un découpage très précis de De Robertis, avec petits dessins à l'appui, il n'eut guère la possibilité de laisser gambader son imagination. Assez paradoxalement, les meilleurs passages sont ceux qui traitent de pure mécanique : marche du navire, fonctionnement des tourelles multiples, technique du combat naval; or la mécanique semble bien être aujourd'hui le cadet des soucis de Rossellini.

Dans *L'Uomo della Croce*, c'est encore à une mécanique que Rossellini s'intéresse, la mécanique cinématographique. Jusqu'à présent, nous ne soupçonnions pas qu'il avait eu sa « période formaliste » (*Un Pilote ritorna*, de 1942, doit probablement ressembler fort à cet *Uomo della Croce*). Ce qui donc ici frappe le plus, c'est la fougue d'une mise en scène aux mouvements d'appareil effrénés, aux perpétuels recadrages savants (l'ignorance totale de l'italien m'a permis de ne pas laisser distraire mon attention visuelle), exercice de style qui explique l'actuelle virtuosité de l'auteur de *La peur*. Devant ces trois isbas plantées au milieu d'une vaste plaine, on se prend même à évoquer le La Nelle d'*Attaque*, à la différence qu'au lieu de deux chars il y en a cette fois deux bonnes douzaines.

Avec *La Macchina Ammazzaccativi*, nous nous retrouvons en pays de connaissance : tournée dans la même région que *Le miracle*, cette fable moderne en a la même mise en scène en arêtes; chaque trait porte au cœur de la cible. Si le ton est assez proche de celui de *Dov'e la Liberta*, le sujet en est encore plus ambitieux, puisqu'il s'agit des méfaits que provoque le diable dans un petit village dont les habitants le prennent pour un Saint : le diable finira par se convertir et tout rentrera alors dans l'ordre. La quête incessante d'une caméra que l'on croirait douée d'ubiquité capte dans chaque plan le geste le plus carré, celui donc qui pénètre le mieux l'œil. — C.B.

LA FILLE DE L'EAU (1924), *de Jean Renoir*. — Le premier film de Jean Renoir complète utilement le portrait de son auteur. Abordant le cinéma sans aucun préjugé ni complexe, Renoir y laisse libre cours à sa fantaisie, son imagination. En une heure et quart déferle sur la toile blanche tout ce qui peut passer par la tête d'un jeune homme de trente ans, avide de tout voir et de tout montrer. Si le trait est encore un peu léger, si le schéma paraît confus, on ne peut nier que chaque plan porte déjà en filigrane la marque du génie de Renoir puisqu'il n'en est pas un qui n'évoque un de ses autres films. On serait tenté de reprocher à *La fille de l'eau* d'être trop un film de copains, fait par des copains, pour des copains, mais, tel le boomerang, cette critique risque de se retourner contre celui qui la formule, cette « philocratie » ayant par la suite particulièrement réussi à Renoir.

L'insatisfaction relative dans laquelle nous laisse cette œuvre passionnante est plutôt due au pointillisme de la mise en scène, les meilleures scènes étant d'ailleurs les plus développées. De *La fille de l'eau* à *La femme sur la plage*, beaucoup d'eau a coulé sous les ponts. — C.B.

CHIFFRES

Le chiffre d'affaires des salles de cinéma en France, qui était d'environ 40 milliards en 1952, dépassera 50 milliards en 1956.

● Le chiffre des spectateurs atteindra 400 millions contre 225 en 1938.

● Le pourcentage sur l'ensemble des recettes provenant des films français augmente continuellement. Celui provenant des films américains a baissé de 36,11 % au 1er trimestre 1953 à 31,72 % au 1er trimestre 1956.

● Le montant des recettes provenant de l'Union Française et de l'étranger sera en 1956 d'au moins 4,5 milliards contre 3,2 en 55 et 1,3 en 52.

● 2,8 milliards environ seront versés en 56 aux producteurs de films au titre de l'Aide.

● Le prix moyen des places de cinéma en 1955 a été de 122 francs.

LA CRITIQUE EST THESEE...

On peut ne pas être du même avis que notre confrère André Lang lorsqu'il écrit dans FRANCE-SOIR : « *Réalisateur sobre et scrupuleux, Georges Lampin a effectué avec Claude Renoir, un travail tout à fait remarquable qui s'apparente à l'art de Carl Dreyer.* »

Dans le même ordre d'idées, on peut contester cette déclaration de R.M. Arlaud dans *Combat* : « *Delannoy avait probablement besoin pour sa propre cadence de bâtir cette montagne avant de reprendre le chemin plus subtil de cette sorte d'intimisme qu'il poursuit depuis plusieurs années.* »

Précisons que la première de ces citations concerne *Crime et Châtiment* et la seconde *Notre-Dame de Paris.* — R.L.

RECTIFICATION

Dans notre numéro 66, page 34, dans la légende de la photo, nous avons par erreur donné à Michel Clément le nom de Paul. Nous nous en excusons.

LES LAURIERS DU COURT METRAGE

Le jury prévu à l'article 72 du Code de l'Industrie cinématographique pour les primes à la qualité des films de court métrage a rendu son verdict et distribué les millions comme suit :

— 7.000.000 : *Le Ballon Rouge* (A. Lamorisse) et *Nuit et Brouillard* (A. Resnais).

— 6.000.000 : *Grande Pêche* (H. Fabiani).

— 5.000.000 : *La Maison aux Images* (J. Grémillon).

— 4.000.000 : *La mer remonte à Rouen* (E. Molinaro), *Normandie* (J. Mouselle), *Paris la nuit* (J. Baratier).

— 3.500.000 : *Impressions de New York* (F. Reichenbach).

Viennent ensuite avec 3.000.000 : *Les Hommes du Lac, Je m'appellerai Guillaume Apollinaire*; avec 2.750.000 : *Des enfants comme les autres, Neige* et *Symphonie Mécanique*; avec 2.500.000 : *A l'assaut de l'Himalaya, Images préhistoriques, Le Sabotier du Val de Loire, Secrets du Maroc, Les très riches heures de l'Afrique Romaine, Trois mille huit cent quarante-deux, Un jardin public*; avec 2.250.000 : *La Feria de Seville, Forêt Sacrée, Profondeur 4050, Tour du monde express, Le voyage de Badabou*; avec 2 millions : *A l'aube d'un monde, L'Art d'être heureux, Les Danses de Tami, L'Enfance de l'Art, Escale au Saussois, François le Rhinocéros, L'homme notre ami, Lieux Saints, Lourdes* et *ses miracles, Moine du Mont Athos, Notre Sang, Tapisserie de l'Apocalypse*; avec 1.750.000 : *La Conquête de l'Angleterre, Equilibre*; avec 1.500.000 : *Ballade Parisienne, Le Bruit, Catrunjaya, Le métal a cent ans, Clarté dans la Nuit, Concerto, Des Souris et pas d'hommes, Le Devoir de Zouzou, Du sel, du calcaire, du coke, Et roule le monde, Jean Giono, Napoléon raconté par un vieux soldat, Paris d'hier et d'aujourd'hui, Les Rois au val de Loire, Romance en Mib et Molle, Saint-Germain-en-Laye, Le soleil se lève à l'Est de chez nous, Tant qu'il y aura des bêtes, La tragique recherche de la perfection : Léonard de Vinci, Le Vitrail*; avec 1.250.000 : *Cotagente Archéologue, Oflag XVII A*; avec 1.000.000 : *A tout casser, Les Bras de la Seine, Chercheurs d'eau, Le cœur révélateur, Les Essais, Fer Lorrain B, Feu le Bagne, Le Fleuve Blanc, Gin, par Quick et Penelope, Jardins secrets de Montpellier, La Journée sera belle, Madame Puce, Mer Caraïbe, Mon Chien, S.O.S. Avalanche, Tapisserie du XXe Siècle, Une histoire de France, Une ville qu'on appelle Paris, Visons.*

AU REVOIR MONSIEUR DUPONT

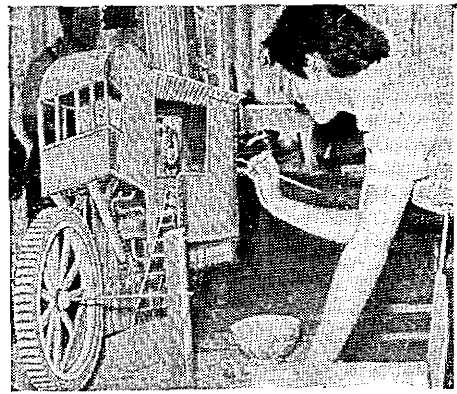
Ewald-André Dupont, né à Leitz (Saxe, Allemagne) le 25 décembre 1891, est mort à Los Angeles le 15 décembre 1956. Journaliste et critique de cinéma, il commença en 1918 sa carrière de réalisateur par des sérials — *Les Apaches, Europa postlagernd* — continua par des petites comédies avec Henny Porten — *Geyerwally* (1921), *Sie und die drei* (1922), *Das Alte Gesetz* (1923) — et atteint à la renommée internationale avec *Variété* (1925), film sur le cirque avec Emil Jannings, qui vaut plus par ses extraordinaires mouvements de camera que par son intrigue mélodramatique. Après une incursion à Hollywood — *Love me and the World is Mine* (1927) — un retour en Allemagne — *Moulin Rouge* (1927) — quelques œuvrettes en Angleterre — *Two Worlds* (1928), *Piccadilly* (1929), *Atlantic* (1930) — un film en France — *Attention* (1930) — un à Berlin — *Salto Mortale* (1931) — il se fixe à Hollywood où il réalise *Ladies Must Love* (1933), *The Bishops Misbehaver* et *Forgotten Faces* (1935), *Murder goes to College* (1936), *Night of Mystery, On Such a Night* et *Love on Toast* (1937), *Hell's Kitchen* et *Emergency Squad* (1939), *The Devil Commands* (1940) et *The Falcon Stucks Back* (1942). Devenu impresario pendant quelques années, Dupont revient à la mise en scène en 1950 avec *The Scarf*, puis *Problem Girls* et *The Neanderthal Man* (1952), *The Steel Lady* et *Return to Treasure Island* (1953), *The Indestructible Man* (1954). Nous n'avons pas vu en France ces petites bandes tournées à la hâte, films d'atmosphère ou de terreur, avec influences expressionnistes décelables à chaque photo, mais *Return to Treasure Island*, interprété par une Dawn Addams étincelante et colorié avec sensibilité, est un film amusant qui nous porte à croire que l'œuvre américaine de Dupont n'est pas indifférente. — L.M.

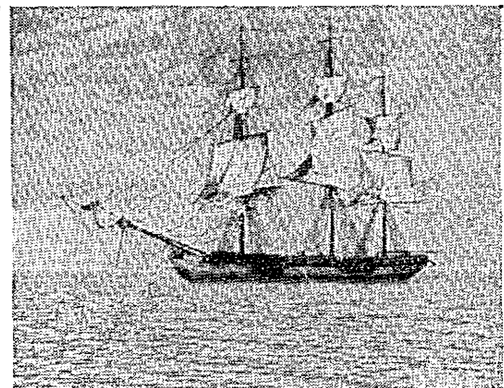
ILS SONT GONFLES

Le film français *Cerveno Balonku* a été présenté avec succès à Prague. Tout le monde aura compris qu'il s'agit de *Ballon Rouge.*

BOUTONNIERE

Jacqueline Audry vient d'être nommée chevalier de la Légion d'honneur. Nos félicitations.





Cette jeune fille (à gauche) peint des décors pour Une invention destructrice, **film de Karel Zeman, d'après « Face au Drapeau », de Jules Verne ; mais il ne s'agit ni de décors normaux, ni d'un film comme un autre. Pour en savoir plus long, lisez** (ci-dessous) **la note d'André Martin.**

ZEMAN ZEBRE JULES VERNE

Parmi les premiers réalisateurs tchécoslovaques de films de marionnettes il faut placer Karel Zeman, qui depuis *Rêve de Noël* (1946) jusqu'au plus récent court métrage de la série des *Monsieur Prokouk*, sans oublier *Le Roi Lavra* (1950), s'est révélé pour chacun de ses films réalisés aux studios de Gottwaldov toujours plus ambitieux. Polytechnicien émérite de l'animation, Zeman aime particulièrement confondre dans une même réalisation les techniques les plus diverses de l'animation dans le but de bénéficier de leurs avantages particuliers. Dans *Le Trésor de l'Ile aux Oiseaux* (1952), les personnages, marionnettes se déplaçaient devant des décors plats rappelant des miniatures persanes. Un navire tridimentionnel voguait sur une mer stylisée réalisée en dessin animé. Par la suite Zeman chercha à mettre les techniques de l'animation au service de la prise de vues directe afin d'augmenter leur pouvoir de suggestion visuelle. Dans son *Voyage dans la préhistoire* (1954) un groupe d'enfants perdus dans une forêt antédiluvienne rencontrent des monstres d'époque étonnants de naturel et de vie.

Pour son prochain film *Une invention destructrice*, adaptation du roman de Jules Verne « Face au Drapeau », Karel Zeman recule encore les bornes de la difficulté. Attiré depuis longtemps par l'idée de mettre en image un des romans prophétiques et visionnaires de l'auteur du « Tour du Monde », Zeman n'a pu dissocier le charme des « Voyages Extraordinaires » des gravures de Bennett, Riou ou Ferrand qui les accompagnaient. C'est ainsi que ce réalisateur a rejoint par un nouveau chemin le projet d'Alexandre Alexeieff : ANIMER LA GRAVURE.

Dans *Une invention destructrice*, le dessin animé va non seulement se combiner à l'animation de papiers découpés et de marionnettes mais encore au jeu d'interprètes vivants. Certaines scènes seront retournées successivement cinq fois : devant une table d'animation, en extérieur maquette, au tournage des personnages et plusieurs autres fois dans les truca des laboratoires. Tous les éléments du film seront marqués aux armes de la gravure sur acier et porteront les fines rayures parallèles qui la caractérisent. Mais les modes d'applications pourront être très différents. C'est par surimpression que les parallèles feront une gravure saisissante des mouvements très réalistes d'une mer ensoleillée tournée en prise de vues directe (Photo de droite). Par contre le cuirassé toute voile dehors qui semble juste sortir d'un dictionnaire démodé est une maquette tournée sur table de prise de vues et sur laquelle une décoratrice aura tracé auparavant les lignes répétées indispensables (Photo de gauche). Pour ne pas être en reste, dans cet univers zébré, les interprètes devront revêtir l'uniforme des personnages gravés. Crinolines et jacquettes ne seront jamais à pois mais toujours à rayures, et les maquillages pourront également imposer aux visages des acteurs les indispensables parallèles.

Ce projet super-caligaresque laisse loin derrière lui les plus brillants exploits des truqueurs de science-fiction cinématographiée. Tout le fantastique utopique, les technologies aventureuses de Jules Verne vont s'animer sur un écran, faisant revivre l'histoire de Thomas Roch, infortuné inventeur de l'explosif le plus formidable de tous les temps, enlevé par Ker Karraje, le fameux Comte d'Artiguas, pirate sans scrupule qui veut devenir le maître du monde, avec tout ce que cela suppose d'éruptions volcaniques, de tempêtes, de repaires dans des îles désertes et de combats sous-marins. — A.M.

RAMADIER ET LE PANIER DE LA MENAGERE

Dans les numéros des 15 et 16 décembre 1956 du JOURNAL OFFICIEL, tous ceux qui s'intéressent de loin ou de près au cinéma français ont pu lire avez étonnement les deux textes suivants :

MINISTERE DES AFFAIRES ECONOMIQUES ET FINANCIERES

Décret n° 56.1270 du 14 décembre 1956 portant suspension provisoire de la perception de taxes concernant les spectacles cinématographiques.

Le président du Conseil des ministres,

Sur le rapport du ministre des Affaires économiques et financières et du secrétaire d'Etat au Budget,

Vu les lois n° 56-333 du 27 mars 1956 et n° 56-671 du 9 juillet 1956.

Vu le code général des impôts,

Décrète :

Article 1er. — A compter du 17 décembre 1956, la perception du timbre des quittances et de la taxe spéciale instituée par l'article 4 de la loi n° 53-684 du 6 août 1953 est provisoirement suspendue pour les billets d'entrée dans les salles de spectacles cinématographiques dont le prix au public est inférieur ou égal à 155 francs.

(Rectifié dans « J.O. » du 16 déc., p. 12101.)

Article 2. — Le ministre des Affaires économiques et financières et le secrétaire d'Etat au budget sont chargés de l'application du présent décret, qui sera publié au « Journal officiel » de la République française.

Fait à Paris, le 14 décembre 1956.

Guy MOLLET.

Par le président du Conseil des Ministres :
Le ministre des Affaires économiques et financières :
Paul RAMADIER.

Le secrétaire d'Etat au Budget :
Jean FILIPPI.

MINISTERE DES AFFAIRES ECONOMIQUES ET FINANCIERES

PRIX DE CERTAINES PLACES DE CINEMA

Le ministre des Affaires économiques et financières et le secrétaire d'Etat aux Affaires économiques,

Vu l'ordonnance n° 45-1483 du 30 juin 1945 relative aux prix :

Vu le décret n° 56-1270 du 14 décembre 1956.

Arrêtent :

Article unique. — Les prix au public des places de cinéma doivent être diminués dans les conditions indiquées ci-après :

5 fr. lorsque leur montant est inférieur à 110 francs;

10 fr. lorsque leur montant est égal à 110 francs;

15 fr. lorsque leur montant est compris entre 111 francs et 135 francs inclus;

25 fr. lorsque leur montant est compris entre 136 francs et 155 fr. inclus.

Fait à Paris, le 14 décembre 1956.

Le ministre des Affaires économiques et financières :
Paul RAMADIER.

Le secrétaire d'Etat aux Affaires économiques :
Jean MASSON

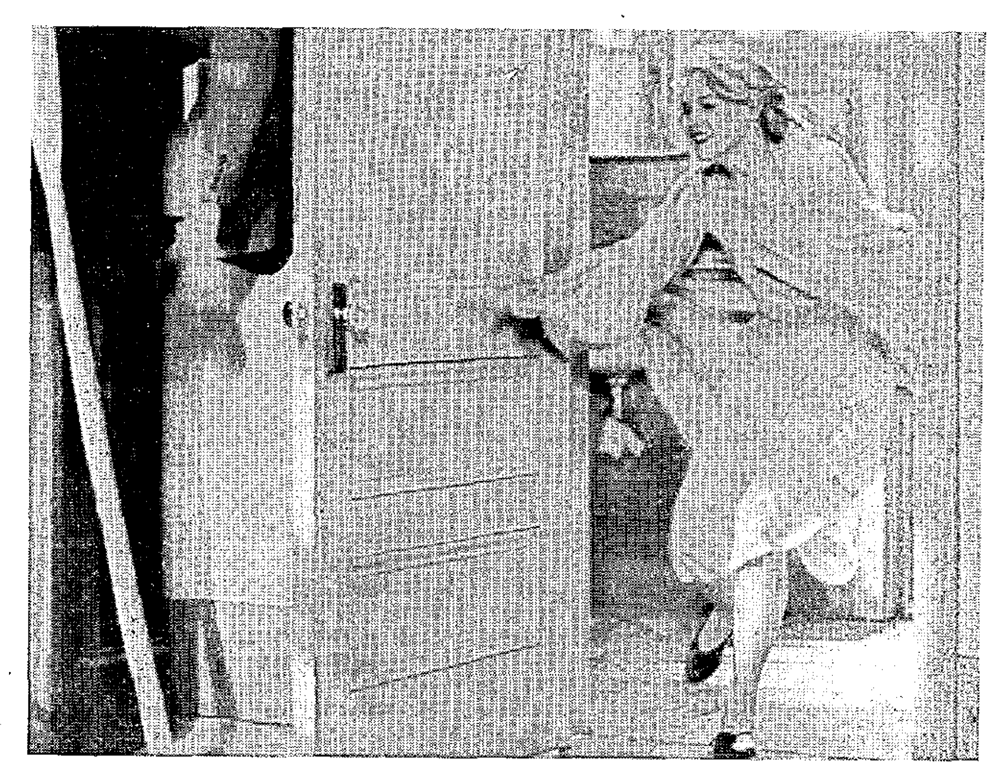
De quoi s'agit-il ? De faire croire que tout baisse quand tout augmente. Ces décisions prises brusquement sans consultation de la profession et pour des raisons statistiques parce que le Cinéma fait partie des 213 fameux articles du panier de la ménagère risquent d'avoir de graves conséquences si elles sont appliquées. La détaxation provisoire du 18 au 31 décembre ferait perdre 120 millions d'Aide; si elle devenait définitive elle ferait perdre de trois à quatre milliards par an ! Or il est bien évident comme le faisait remarquer LA CINÉMATO que les taxes spéciales du Fonds d'Aide ne sont pas un impôt ordinaire mais un déplacement interne d'une part des recettes de l'exploitation vers la production et la modernisation des salles; et comme chacun sait cette Aide est indispensable en l'état actuel de notre cinéma.

Que va-t-il se passer ? Le 26 décembre la Chambre a voté la prorogation de la loi du 27 mars 1956 déjà prorogée en juin, et qui autorisait cette suspension de taxes mais seulement jusqu'au 31 décembre. Un amendement précise que les sommes qu'aurait du recevoir le Fonds lui seront versées par l'Et', que les bénéficiaires de l'Aide conserveront leurs droits au Fonds, même s'ils ne perçoivent pas la taxe spéciale additionnelle; en même temps se prépare un projet de décret qui doit éviter le « trou » dans les prix des places entre 130 et 165 francs.

On finit par se demander à quoi rime cette opération. M. Paul Ramadier s'est déjà acquis la sympathie des automobilistes en leur révélant les charmes de la vignette bleue et de la marche à pied; en tournant maintenant sa bienveillance vers le cinéma français il est en train de se faire de nouveaux amis. — J.D.-V.

Ce petit journal a été rédigé par Charles BITSCH, Jacques DONIOL-VALCROZE, Robert LACHENAY, André MARTIN et Luc MOULLET.

LES FILMS



Carroll Baker dans *Baby Doll* de Elia Kazan.

L'attraction des sexes

BABY DOLL (LA POUPEE DE CHAIR), film américain de ELIA KAZAN. *Scénario :* Tennessee Williams. *Images :* Boris Kaufman. *Musique :* Kenyon Hopkins. *Montage :* Gene Milford. *Interprétation* : Karl Malden, Carroll Baker, Eli Wallach, Mildred Dunnock, Lonny Chapman, Eades Hogue, Noah Williamson. *Production :* Newtown 1956. *Distribution :* Warner Bros.

Si *Baby Doll* n'est pas un chef-d'œuvre, c'est peut-être qu'Elia Kazan est condamné à ne jamais en produire.. Un double manque de nécessité et de sincérité ote à ses films beaucoup de leur force et les maintient dans un registre décoratif. Je suppose que ce qui vaut pour Kazan vaut également pour Tennessee Williams et que tous deux perçoivent cela si nettement qu'ils s'obstinent, aujourd'hui encore, à interrompre leurs rêveries poétiques pour

flirter avec la vie, les problèmes sociaux, le chômage, le racisme. Les mésaventures de Kazan dans le domaine de la pensée et de l'action politiques s'expliquent ainsi et nous connaissons tous des gens réellement très bien, bourrés d'idées ingénieuses sur le monde, et qui, s'occupant de politique, accumulèrent les gaffes, à commencer par Balzac.

C'est pourquoi aucun de nous, écrivaillons de cinéma, n'a le droit de juger *l'homme* Kazan, c'est pourquoi nous devons oublier ces histoires de dénonciation au Comité des activités anti-américaines qui ne nous sont parvenues que très simplifiées, voire déformées, d'autant que nous avons eu l'occasion, depuis quelques années, de nous rendre compte de ceci : un intellectuel progressiste américain équivaut à peu près à notre Marie Chantal nationale (1). Enfin, les films de Kazan étant meilleurs depuis qu'ils ne sont plus chargés de message politique, il ne sera plus question de politique à son sujet, le jugement de la critique sur *A l'est d'Eden* ayant été faussé par tous les bruits (vrais ou faux, peu importait) que l'on répandait sur Kazan, et qui faisaient de chaque admirateur de ses films, un « salaud ».

Ce qui gâche quelque peu notre plaisir dans *Baby Doll*, c'est l'imprécision faussement poétique du scénario de Williams, les points d'interrogations concertés, esbrouffeurs et si vains. Ce sont les subterfuges de ce genre qui dans quinze ans feront de cette littérature quelque chose d'aussi ridicule que notre *Quai des brumes* avec son brouillard évasif, ses tenants obscurs et ses aboutissants cotonneux. Le flou intellectuel, les états d'âme indicibles, la confusion mentale sont des causes de succès immédiat et de prompt vieillissement. Louer *Babby Doll*, c'est risquer d'être amené à se renier d'ici un lustre ou deux, après quelques films conçus dans cette direction-là et plus accomplis ou après une huitième vision, démystificatrice, au Parnasse.

Avisé, lucide, toujours perspicace et plus sain que quiconque, Jean Renoir, au sortir de la première mondiale du chef-d'œuvre de Carné-Prévert, s'exclamait : « *Ce n'est pas* Quai des brumes *qu'il faudrait appeler ça, mais* Cul des brèmes ! »

Tant pis pour la postérité, les paroles s'en vont, les écrits également lorsqu'ils concernent le cinéma ; louons donc *Baby Doll*, si réjouissant à regarder en 1957, film moderne en ce qu'il se dispense de raconter une histoire en images, film d'abord de personnages et d'acteurs.

La poupée d'amour, à la veille de ses vingt ans, vierge comme il n'est plus permis qu'au bord du Mississipi, c'est la femme-bébé, suceuse de pouce, lucide et désabusée jusqu'au cynisme, blanche femme d'un boulanger qui ne ferait que du pain fantaisie. Par là-dessus arrive un autre boulanger, sicilien, engendreur de bâtards, qui cotonneur sinistré rapplique, bien décidé à les mettre tous dans le pétrin, enquêteur puis vengeur.

Les auteurs ont voulu, tant pis pour eux, que le public ne sache jamais si le Sicilien veut seulement se venger du vieux mari incendiaire et d'avance cocu ou si, au milieu du film et de la vengeance, son intérêt se déplace en faveur d'un pucelage à dérober. Au beau milieu de leur duo d'amour, entre la scène de séduction et le sommeil dans la nursery, la caméra pendant cinq minutes est allée voir ailleurs si Malden y était. Il y était.

Si l'on considère que bien des cinéastes français et américains n'arrivent pas à illustrer le texte des films qu'ils tournent, il faut prestement saluer Kazan qui, volontairement lui, réussit tout au long de *Baby Doll* à filmer une action sans rapport avec le dialogue. Autrement écrit, les personnages pensent une chose, en disent une autre et, par leur jeu, en expriment une troisième.

Kazan n'est pas un conteur d'histoires, son talent est descriptif plutôt que narratif; il ne réussit jamais un film entier mais un certain nombre de scènes. L'unité cinématographique pour lui n'est ni le plan, ni le film, mais la scène. Si *Baby Doll* est, d'une certaine façon plus puissant que *A l'est d'Eden*, (sinon plus réussi, du moins plus audacieux), c'est qu'il est essentiellement constitué de deux grandes scènes dont

(1) *« J'ai la conviction que chacun doit manger à sa faim »*, déclarait récemment un cinéaste hollywoodien de gauche en exil à Paris, la Ville Lumière.

l'une, celle de la séduction, est aussi longue, minutieuse et forte que le second tiers de *Queen Kelly*. (La comparaison entre ces deux films n'est saugrenue qu'au premier abord).

Baby Doll dure près de deux heures (2). Les trente premières minutes sont d'exposition. Exactement à la trentième, Karl Malden présente Eli Wallach, le Sicilien, à sa jeune femme, et se retire. Cette première scène entre les deux vrais partenaires dure précisément une demi-heure; le dialogue commence sur le perron, se poursuit derrière la maison, dans la vieille voiture, devant la maison et sur la balançoire.

C'est là qu'après les questions insidieuses de Wallach, son brin de cour, sa certitude acquise que Malden est bien l'incendiaire, la caméra s'approche de plus en plus près des visages, lesquels se rapprochent l'un de l'autre un peu plus avec ce que cela comporte de contacts épidermiques.

A la soixantième minute, Caroll Baker se dégage vivement et, suivie de Wallach ricanant, rejoint Malden à la cotonnade qui se montre par trop mufle et la gifle. (Combien de cocus doivent leur infortune à une gifle injuste — ou juste, qu'importe ?).

La seconde heure du film est également composée de deux longues scènes égales, la première entre Wallach et Caroll Baker dehors, puis dans la maison, et la seconde qui nous montre le ménage à trois s'affrontant.

Donc, troisième demi-heure : retour à la maison. récit par Caroll Baker de son mariage, promesse de citronnade, grand numéro de Wallach sur les génies malfaisants, frayeurs de Baby Doll. diabolisme, papier dénonciateur signé par la fille, rigolades, intimité dans la nurserey et coupe sur...

...Karl Malden revenant, le crétin, de la ville. Ultime demi-heure : jalousie de Malden, affreux soupçons, métamorphoses de Baby Doll — elle est une femme désormais — dîner crispé, pousse-café tragi-comique et poursuite fantasque dans la nuit des bouffons, fin en queue de poison sur la dérobade de Wallach : reviendra-t-il demain, celui qui fut le personnage le plus intéressant du film ?

Le beau Sicilien appartient à une très ancienne race ; il porte un petit chapeau plat coquinement incliné, une chemise noire à fines rayures blanches, entrouverte sur la poitrine; au poignet, un stic éternel dont il joue comme d'un fouet ou comme d'une badine ; il a, avec sa poitrine bombée et son port de chanteur d'opéra, une démarche avantageuse, le ventre faisant tout le travail et surtout, avec le regard clair, mais plus animal, de Clifton Webb, de petits yeux d'amoureux insatiable, sans oublier son corps nerveux de renard prompt à se faufiler dans les draps pour croquer la poule du voisin, en l'occurrence Baby Doll, tout au long de ce film éperdue d'un désir nommé féminité.

Tous les grands cinéastes aspirent à se libérer des contraintes dramatiques et rêvent de tourner un film sans progression, sans psychologie, où le renouvellement d'intérêt des spectateurs serait suscité par d'autres moyens que : les changements de lieux et de temps, l'astuce d'un dialogue, les entrées et sorties des personnages. *Un Condamné à mort s'est échappé, Lola Montès, La femme sur la plage, Fenêtre sur cour* se sont élancés assez haut sur ce mât de cocagne, chacun à leur manière.

Dans *Baby Doll,* Kazan a réussi presque parfaitement, par le seul pouvoir d'une direction d'acteurs unique au monde, à imposer un film qui participe de cet effort. tout en bafouant les sentiments habituellement exposés et analysés dans les films.

Après la première vision, la surprise passée, il est salutaire de revoir ce film d'une façon purement scolaire en le regardant attentivement du point de vue, en quelque sorte, du cameraman ou mieux du metteur en scène.

On découvre ainsi un autre film plus stupéfiant encore. Car *Baby Doll,* génial ou seulement talentueux, décadent ou généreux, profond ou brillant, là n'est pas la question, est d'abord un film *passionnant.*

François TRUFFAUT.

---

(2) Ayant minuté *Baby Doll,* scène par scène, j'insiste beaucoup sur cette question de la fragmentation en demi-heures qui témoigne de la grande exigence de Kazan sur le point essentiel du rythme cinématographique.

Le premier pilier de la sagesse

WAR AND PEACE (GUERRE ET PAIX), film italien en VistaVision et Technicolor de KING VIDOR. *Scénario :* Bridget Boland, Robert Westerby, King Vidor, Mario Camerini, Ennio de Concini et Ivo Perilli, d'après le roman du comte Léon Tolstoï, « La Guerre et la Paix. » *Réalisateur adjoint :* Mario Soldati. *Images :* Jack Cardiff, Aldo Tonti. *Musique :* Nino Rota. *Décors :* Piero Gherardi. *Montage :* Leo Catozzo et Stuart Gilmore. *Interprétation :* Audrey Hepburn, Henry Fonda, Mel Ferrer, Vittorio Gassmann, Herbert Lom, Oscar Homolka, Anita Ekberg, John Mills, Helmut Dantine, Barry Jones, Lea Seidel, Wilfrid Lawson, Jeremy Brett, Milly Vitale, Anna-Maria Ferrero, May Britt, Sean Barrett, Tullio Carminati, Patrick Clean, Gertrude Flynn, Gualtiero Tumiati, Guido Celano, Teresa Pellati. *Production :* Dino De Laurentiis, Ponti-De-Laurentiis, 1956. *Distribution :* Paramount.

« *In universali ordine Providentiae, liberum arbitrium,* etiam peccati capax, *bonum est de quo Deus laudandus est.* » (Saint Augustin.)

Je devine par avance le coup de massue que me réserveront les détracteurs du film. Pourquoi toujours citer le nom du metteur en scène, le hisser par jeu intellectuel jusqu'à celui d'un auteur complet, alors que je sais fort bien que *Guerre et Paix* est un film relevant de la haute entreprise industrielle, que Vidor fut soumis aux quatre volontés de ses producteurs ? Je n'aime pas ce préjugé selon lequel la limitation du pouvoir de l'artiste (intransigeance des producteurs, qui le condamnent à rentrer dans des cadres familiers au commerce et à la médiocrité, immenses difficultés physiques et morales proportionnelles au gigantisme de la tâche) porte une ombre sur le résultat final, le condamne même, selon certains, à la nullité ou à l'impersonnalité. Bien plutôt, l'art naît de contraintes et meurt de libertés. La subjugation par la matière, la réalité extérieure, les demandes du public obligent le créateur à se surpasser, à négliger au stade de la réalisation les échafaudages de l'intellectualisme, prémices de l'insincérité, à retourner jusqu'au plus profond de sa personnalité, à son âme même que nulle provocation de l'objet n'est en mesure, vous me l'accorderez, de contrarier. La sincérité nous est alors livrée à l'état pur. Jugez à cela, entre autres, *En quatrième vitesse* et le consternant *Attaque*.

Et si vous faites fi de l'âme, vous ne pouvez nier que la responsabilité de Vidor soit fort loin de donner le pas à celle de la collectivité des marchands de films et des techniciens de second ordre, tant sur le plan formel que sur celui de l'intention, autant qu'il me soit permis de les séparer. Point n'est besoin de faire une énumération pour reconnaître au passage les thèmes moteurs d'*Hallelujah*, de *Duel au soleil* ou de *La furie du désir*, ancrés jusque dans la chair de notre auteur, certaines scènes de ces films, copiées ici sur le seul plan dramatique, ou même certains défauts d'exécution, qui n'en sont pas d'ailleurs, comme la gaucherie, le refus de la dramatisation artificielle, la conception caricaturale des combats, constante chez un homme qui restait au studio pendant les conflits mondiaux.

Je dois cependant à la vérité de préciser que *Guerre et Paix* souffre fort de sa condition de super-super-production, et que si les producteurs de la patrie zavattinienne avaient égalé en intelligence ceux du pays de Griffith, il en serait résulté, pour copier les placards publicitaires, un des plus grands films de tous les temps ; alors que je décris ici une œuvre qui, à coup sûr, peut se ranger parmi les dix plus marquantes de l'année, spectacle à part, mais qui sent un peu trop le ratage honorable, dont les raisons (1) ne mettent pas en cause l'auteur.

La grande parade, Hallelujah, No-

(1) Voici les sept piliers de la destruction d'une grande œuvre :

a) Le montage. La première version, longue de six heures dix-neuf, fut réduite à trois heures et demie pour l'exploitation générale, puis à trois heures dix pour raisons de programmation et de nationalisme. D'où coupures de nombreuses scènes, et plans rognés à travers les scènes restantes, impression désagréable de film à sketches, trahison des intentions, désintégration complète de certains passages (la mort d'André, coupée d'un quart d'heure, devenue extrêmement fade).

b) Absence complète de direction d'acteurs à certains moments. Présence du producteur sans doute (cf. le duel).



Audrey Hepburn et Mel Ferrer dans *Guerre et Paix* de King Vidor.

tre pain quotidien, La citadelle, H.M. Pulham, Esq., An American Romance et *Le rebelle* nous proposaient le côté face de l'univers vidorien, atténué toutefois de notions critiques assez acerbes ; *La foule, Le grand passage, Comrade X, Duel au soleil, La garce, La foudre tombe toujours deux fois, Japanese War Bride, La furie du désir* et *L'homme qui n'a pas d'étoile,* le côté pile ; *Guerre et Paix* cumule les deux aspects par le lien de l'évolution.

1° Au départ, tous les héros nous sont donnés comme des êtres égarés, tous plus ou moins inconscients ; les uns, comme Natacha ou Petia, repoussent la vie quotidienne pour courir au divertissement, sous quelque forme dont il se pare ; les autres, plus âgés, se livrent ouvertement aux vices, au malheur. Vidor le southerner nous donne une de ses plus fortes images du péché, de la débauche, ce jeu stupide sur le rebord d'une fenêtre à quinze mètres au-dessus du sol, entre la vie et la mort ; Tolstoï ne sut point inventer ces orgies, où le vin coule à flot, ni le comportement masculin d'Anita Ekberg, à la fois glacée et réchauffante. Et, points culminants de cette attirance des extrêmes, par laquelle l'homme se damne et se condamne au malheur, le comportement hypocrite d'André, qui s'éloigne de sa vie, de sa femme, qu'il tue littéralement, pour s'amuser au combat, celui de Bezoukhov, à la recherche de la vérité, mais qui essaie d'accepter son hypocrisie, mépris de la vertu, de ses parents, en la cachant sous l'éternel masque de l'opposition politique, refuge illusoire de nombre de héros vidoriens.

2° A 1804, l'année du faux bonheur, succède 1812, celle du faux malheur

---

c) Certaines scènes de batailles (le passage de la Bérésina par exemple) sans caractère. La faute en incombe sans doute à Vidor. Mais qui avait dirigé la scène — coupée pour la France — où Napoléon regarde le désastre de la Bérésina ?

d) Médiocrité des séquences dirigées par Mario Soldati (parties Koutouzov et Napoléon, scènes ayant pour cadre la maison Bolkonsky, quelques plans de la Bérésina). « Groucho » se borne à la caricature.

e) Trous d'interprétation. Gassmann ne joue pas. La plupart du temps, Vidor a renoncé à faire jouer Mel Ferrer face à la caméra.

f) Conception de certains décors extérieurs extrêmement grossière : ce Moscou de poche est intolérable dans une production d'une telle ampleur.

g) Insuffisance de la musique de Nino Rota : quelques accords emphatiques déplacés ici ; un thème excellent, la Marseillaise enrouée, deux autres intéressants, mais sans grande efficacité.

des Russes. Les êtres les plus dépravés trouveront dans la mort un terme à leur solitude ; le prince André, revenu de ses errements, pourra, grâce à la mort, renaître ; Natacha et Pierre, leur lucidité enfin acquise, trouveront la félicité dans le mariage.

Cette évolution optimiste, qu'on ne retrouvait que très rarement dans la période récente de Vidor, marquée par le triomphe définitif de la Paix, n'a pu être possible que grâce à l'épreuve du Mal, à celle de son propre péché et de celui des autres (regrettons à ce propos que Vidor n'ait pu exercer sa verve critique sur le personnage de Napoléon), dont l'incarnation la plus évidente est la Guerre.

La souffrance, les maux innombrables qui rendent possible le désespoir, et par conséquent l'espoir, sont nécessaires à l'accomplissement de l'être, en ce que, consécutifs aux indécisions de la vie pacifique, ils contraignent de la façon la plus violente au *choix* : le refus, et ses suites, le mépris de la vie et du bonheur, ou la lutte contre l'élément, seule source de la vérité. Bien vaine, cette tentation la plus forte et la plus actuelle, sévèrement jugée même par un Bunuel (*El Rio y la Muerte*), qui consiste à rejeter le péril de l'engagement sous le couvert de l'humanité, car l'humanité n'est que le fruit de ce péril (1).

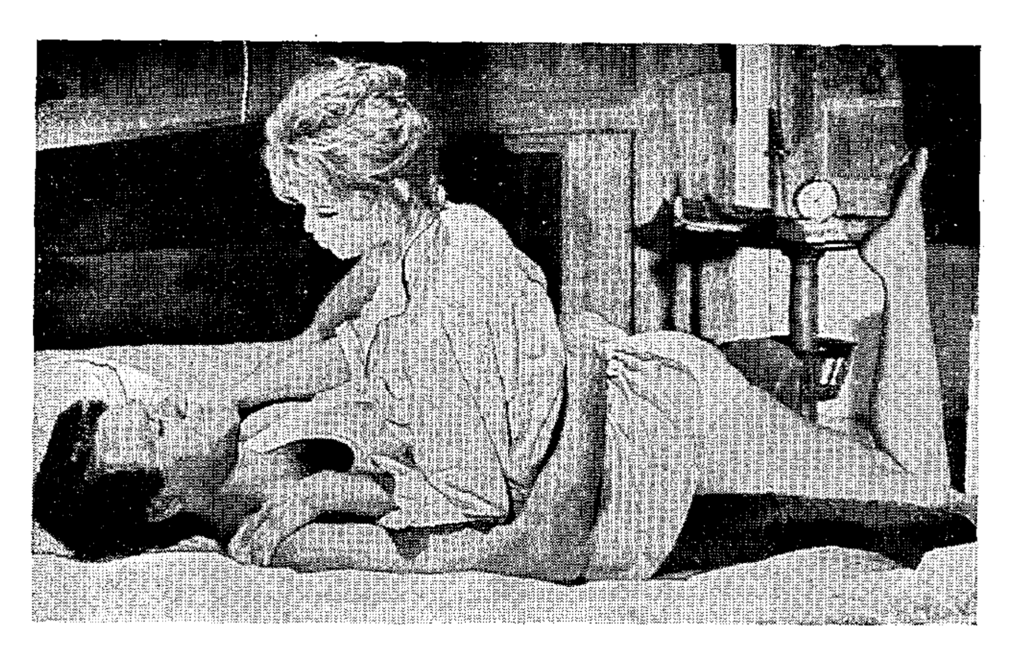
Je n'apprécie pas l'argumentation de certains, qui, étonnés de ne pas découvrir le style délirant qui serait celui de *Ruby Gentry* et de *Duel in the Sun* à travers les images de *War and Peace*, en concluent à la commande alimentaire. Le délire, l'extrême ne représentent que le personnage attiré par ce à quoi il n'est pas destiné, non l'auteur lui-même, bien connu pour son calme et sa lucidité. Le film se termine par une citation de Tolstoï, soigneusement corrigée : « *La chose la plus difficile, mais essentielle, est d'aimer la vie : de l'aimer même si on en souffre, parce que la vie est tout, la vie est Dieu, et aimer la vie signifie aimer Dieu* » et dont le texte original est : « *La vie est tout. La vie est Dieu. Tout va et vient, tout se meut, et ce mouvement, c'est Dieu. Et tant qu'il y a la vie, il y a la jouissance de reconnaître la divinité. Aimer, la vie, c'est aimer Dieu. Le plus difficile et le plus méritoire, c'est d'aimer cette vie dans toutes ses douleurs, dans ses souffrances imméritées.* » Elle est à l'image de la sensibilité de Vidor : l'amour de la vie n'y est pas un vain mot : jamais on ne vit, sauf chez Renoir, plus fidèle reflet du bonheur que dans ces admirables scènes de paix que nous découvre, à l'occasion de la peinture de la vie chez les Rostov, le metteur en scène le plus comblé par l'existence familiale, jamais Audrey Hepburn, qui permet au cinéaste ses plus belles idées, ne fut aussi bien dirigée. Cette vigueur du ton est d'une santé typiquement et profondément américaine. Peut-on souhaiter film plus fidèle à la fière Amérique whithmanienne que celui-ci, moralement fort éloigné de la Russie et de l'Italie ? (Voyez cette scène, entre autres, où Petia Rostow caracole sur sa monture.)

Académisme, disent les autres. Je ne le crois pas. Le refus d'une mise en scène fondée sur une conception hématomique ou maniériste peut sembler démodée ; mais n'est-elle pas plutôt le mode d'inspiration la plus sincère du dernier des grands créateurs puritains, qui rejoint sans effort le ton biblique, la rude et pleine sève eschylienne ? Entre l'académisme et cette attitude intransigeante devant la création, il y a un fossé que ne sauraient combler les déluges de sarcasmes chers à une critique théâtrale.

On peut critiquer *Guerre et Paix* pour l'abondance de ses faiblesses, que l'on excusera si l'on songe que c'était là une première ébauche de « superproduction littéraire », dont Vidor, grâce justement au grand succès commercial de ce film inégal, nous offrira bientôt à la fois la justification et l'aboutissement avec ses adaptations de Dante, Tolstoï, Dostoïevski et Lawrence. Mais on ne peut nier ses valeurs les plus évidentes. Si nombre de spectateurs s'obstinent dans leur réserve, n'est-ce pas la confirmation de ce que nous supposions depuis longtemps déjà, mais que nous n'osions formuler, à savoir que notre époque n'est plus de notre temps, ce qui constitue la meilleure raison d'être d'un film comme *Guerre et Paix ?*

Luc MOULLET.

(1) Prolongeant la pensée du moine de Thagaste, cité en exergue de cet article, Vidor a pu dire, à propos de la vie difficile des mineurs de fond : « *Nous sommes de drôles d'animaux : nous semblons préférer, aimer et même nous sentir en sécurité dans le mode de punition auquel nous sommes le plus accoutumés.* »



Brigitte Bardot et Christian Marquand dans *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim.

Perdicion

ET DIEU CREA LA FEMME, film français en Cinémascope et Eastmancolor de ROGER VADIM. *Scénario :* Roger Vadim et Raoul Lévy. *Images :* Armand Thirard. *Musique :* Paul Misraki. *Décors :* Jean André. *Montage :* Victoria Mercanton. *Interprétation :* Curd Jurgens, Brigitte Bardot, Christian Marquand, Jacqueline Ventura, Jean Lefèvre, Paul Faivre, Jean-Louis Trintignant, Marie Glory, Georges Poujouly, Jeanne Marken, Jean Tissier, Isabelle Corey. *Production :* Iéna-V.C.I.L., 1956. *Distribution :* Cocinor.

De notre enfance nous conservons vis-à-vis des œuvres qui nous attachent une certaine disposition aux formules magiques, aux enchaînements obscurs. Ainsi, lorsque j'entends « La Veuve joyeuse », je ne peux m'empêcher de penser à *L'Ombre d'un doute,* « Revolutionary blues » me ramène toujours à *Rendez-vous de juillet* et désormais « Perdicion, que ritmo cha-cha-cha » me rappellera *Et Dieu créa la femme.* On peut se plaire du reste à étendre le jeu et à imaginer ce que donnerait le résultat des associations d'idées des critiques caractéristiques à l'énoncé de quelque titre ou mot-clé sensé trahir une préoccupation permanente. Peut-être le communiste n'évoquerait-il pas le marxisme à propos des *Cosaques du Kouban* mais plutôt « l'ennui », le catholique enchaînerait-il directement le bain de Poppée au « Signe de la Croix » et le surréaliste songerait-il à sa « bourgeoise » si on lui citait *El.* Quoi qu'il en soit, dans le Xanadu de la culture du cinéphile, il y a toujours un « rosebud » qui sommeille.

PREMIER MOUVEMENT :
« PERDICION »

Jadis nos aïeules se perdaient sur un air de valse en lisant *Madame Bovary.* Puis le tango fut excommunié tout comme Victor Margueritte banni de la Légion d'honneur. (Parents qui critiquez encore les excentricités chorégraphiques de vos enfants, aviez-vous plus fière allure lorsque vous dansiez le charleston ?) Aujourd'hui les jeunes filles modernes se damnent au son du cha-cha-cha entre la lecture de deux chapitres de Françoise Sagan, et cela est aussi vrai pour la citadine déterrée de Saint-Germain-des-Prés

que pour la villageoise pomponnée à la fête locale. Le phénomène mérite quelque attention ; il est certain qu'auprès du public une *mariée trop belle* à peine transposée de Delly trouve un meilleur accueil et rassure tous les esprits, son académisme bon enfant tendant à prouver que la jeune fille moderne ressemble en tous points à l'idée que l'on se fait de la jeune fille de naguère. Faut-il croire, avec le *cinéma français*, qu'une guerre, Simone de Beauvoir et le droit de vote n'ont pas modifié le sexe faible entre les deux versions de *Club de femmes*, ou plutôt se fier à notre expérience et penser que la nouvelle édition de « *Tout ce qu'une jeune fille doit savoir avant le mariage* » a été singulièrement revue et augmentée !

Jean Renoir avouait un jour dans une interview qu'une des choses qui l'avaient le plus frappé en 1918 était la mode des cheveux courts : les femmes obligées de travailler en *usine* pendant les hostilités avaient dû couper leurs longues mèches par sécurité (on retrouve ce détail dans *Queen Kelly* où toutes les condisciples de Gloria Swanson portent d'interminables tignasses). Avec *Dieu créa la femme* nous avons enfin trouvé une héroïne dont la queue de cheval n'est pas une simple parure, un uniforme, mais une profession de foi, une revendication.

DEUXIEME MOUVEMENT :
« QUE RITMO CHA-CHA-CHA »

L'avant-dernière séquence de *Dieu créa la femme* fait intervenir un élément de comédie musicale : Brigitte Bardot, abrutie par l'alcool et la fièvre, mime son narcissisme accompagnée par un *orchestre typique* ; de plus, dans plusieurs scènes du film, Brigitte Bardot esquisse des pas de cha-cha-cha ; cependant, à priori, l'ensemble manque apparemment de rythme. Une situation semblable se produisait dans *Picnic* où le temps semblait s'étirer et le métronome ne plus battre la seconde, pendant le slow dansé par William Holden et Kim Novak ; les plans devenaient alors plus longs et la fantaisie plus amère. Le paradoxe d'une pareille contradiction n'est que factice. Les auteurs de films, qui savent au demeurant scander le mouvement de la simple péripétie (le repas de noce pour l'un, la kermesse pour l'autre), ont éprouvé à un moment donné le besoin de donner une nouvelle orientation à leur drame ; ils font alors état dans l'affabulation elle-même d'un truc bien connu des musiciens de cinéma : renforcer le contrepoint sonore au moment où l'action semble tomber. Ils n'ont *qu'imparfaitement* réussi dans la mesure où le public s'essouffle et décroche partiellement, mais la transition du léger au sérieux est moins brutale que dans certaines comédies américaines de Frank Capra où les ruptures de ton ne manquent jamais d'irriter les spectateurs. Ce procédé méritait d'être souligné non seulement parce qu'il associe deux grands espoirs du 7e art, Logan et Vadim, chez lesquels, du reste, on décèle la même admiration pour Elia Kazan, mais encore parce qu'il *confirme* la symbiose des genres classiques de la mise en scène. Dans le cinéma de demain, nous trouverons étroitement mêlés les modes d'expression du thriller, de la comédie musicale et du drame psychologique, et tout film de série pourra devenir un film d'exception.

Certains ont reproché à Vadim d'avoir utilisé B.B., la cinq fois raffinée, la quintessence de l'actrice en quelque sorte, pour servir à ses pernicieux desseins. Pour cela même, il se rattache à la grande tradition des metteurs en scène de ménage, Chaplin, Renoir, Rossellini, exhibitionnistes conjugaux à l'occasion, mais en fin de compte les *meilleurs propagandistes* du mariage. Le cas de Vadim ne cesse pas d'être dramatique, qui avant tout se présente comme celui de l'impossible monsieur B.B. Son film sent la jalousie, ce mal d'amour qui se présente comme une oppression de la cage thoracique, séquelle de l'opération chirurgicale par laquelle Dieu créa la femme. Il y a certes maintes façons de réagir à une déception sentimentale ; le bafoué banal s'engage à la Légion, l'inconsolable de la meilleure espèce expire de *ses maux*, l'artiste trompé, lui, s'inspire de ses maux, et, partant du principe que les gens malheureux ont une histoire, retrouve *son métabolisme* basal en même temps que son souffle créateur. Il attache alors par les droits d'auteur l'infidèle rebelle aux devoirs conjugaux. Les grandes douleurs ne sont jamais muettes car « *les chants désespérés sont les chants les plus beaux* ».

Claude de GIVRAY.



Guys and Dolls : le ballet des filles-chats réglé par Michael Kidd.

la sophistication new yorkaise du premier à l'entrain contagieux et sans arrière-pensée du second. Son film n'est peut-être qu'une demi-réussite, mais pourtant marque une date dans la mesure où l'on peut espérer un jour quelque Orson Welles, ou même pourquoi pas, quelque Eisenstein, prenant en main un genre qui a définitivement gagné les cœurs, sinon l'intelligence, de nombre de spectateurs. Seul un vrai « auteur de film » pourra nous faire brûler les feux de la rampe linguistique que constituent malgré tout, pour des spectateurs non familiers de la langue anglaise, ces lyrics souvent pleins d'invention et de poésie que susurrent les Gene Kelly, les Fred Astaire, voire Marlon Brando et Jean Simmons comme dans *Guys and Dolls.* Un jour peut-être il faudra se lancer dans une analyse sociologique, selon les méthodes chères à André Bazin, de ce panorama en raccourci de l'Amérique moderne qu'on retrouve constamment en filigrane à travers les livrets de la plupart de ces opérettes. L'Amérique a incontestablement créé un genre original, le seul successeur valable de la grande tradition opératique italienne du XIXe siècle, le seul moderne et populaire, qui renvoie à leurs musées Grévin nos éternelles *Auberge du Cheval blanc.*

Adaptant une nouvelle du célèbre humoriste new yorkais Damon Runyon, qui a pour cadre le milieu des bookmakers et du music-hall qu'il fréquentait assidument, *Guys and Dolls* fut de longues années un des succès inépuisables de Broadway. Portant à l'écran l'opérette, Mankiewicz en a respecté les grandes lignes, y introduisant ici et là quelques-uns de ces aphorismes qui ont fait sa réputation et qui le désignaient comme le complice idéal de Runyon. La fusion entre l'action vécue et la partie chantée n'est pas entièrement satisfaisante : pourtant, pour la première fois au cinéma dans un film chanté et dansé, l'action n'est pas un simple appendice. Tel moment, comme la scène où Marlon Brando, le méchant garçon du film, vient faire sa cour à la belle salutiste Jean Simmons, est enlevé avec un brio remarquable, qui confirme la souplesse de la direction d'acteurs de Mankiewicz. La chorégraphie de Michael Kidd est comme à

l'accoutumée un continuel plaisir : Kidd adore les grandes filles athlétiques aux membres fuselés qui font ressembler leurs soupirants mâles à de petits collégiens. L'ouverture du film, avec le refrain « Guys and Dolls », nous communique admirablement l'entrain échevelé de tous ces « guys » en quête de « *dolls* ».

Louis MARCORELLES.

Le monde dans un chapeau

LUCI DEL VARIETA (FEUX DU MUSIC-HALL), film italien de FEDERICO FELLINI et ALBERTO LATTUADA. *Scénario* : Federico Fellini, Alberto Lattuada et Tullio Pinelli. *Images : Otello Martelli. Musique :* Felice Lattuada. *Interprétation :* Carla del Poggio, Giulietta Masina, Peppino de Filippo, Folco Lulli, Franca Valeri, Dante Maggio. *Production* : Capitolium I.I.M., 1950. *Distribution :* Films du Centaure.

Fellini est, à ce jour, l'auteur de cinq films et il semble que déjà tous ses thèmes aient été *inventoriés, son* style démonté, son œuvre mise au pilon du plus contraignant des « mot-à-mot ». N'est-il pas récemment passé, à l'instar de Tati, sous le porche hâtif de la consécration littéraire ? Cette promptitude à circonscrire, à *définir, voire à disséquer, cet* empressement à trancher, pour le bocal ou l'herbier, la fleur à peine éclose, relèvent d'une tendance toute moderne de la critique cinématographique : c'est la revanche de l'Université qui brûle aujourd'hui les étapes pour avoir *ignoré le cinéma* pendant plusieurs lustres.

A cette inclination, dans le cas de Fellini, s'en ajoute une autre qui ne vise à rien moins qu'à projeter sur chacun de ses films l'éclairage monochromatique et, à tout prendre, un peu falot, qui émane de *La Strada.* Il n'est pas douteux que *Luci Del Varieta,* par exemple, souffre de cet éclairage qui en égalise les ombres et, vraisemblablement, les intentions. Fellini victime de son propre succès, voilà à quoi nous assistons.

Et pourtant de quelle truculence dans l'émotion, de quelle tendresse dans le trait, le premier film de Fellini n'est-il pas pourvu ! A tel point que la collaboration de Lattuada, plus sage dans ses démonstrations, a dû se résoudre à quelques conseils d'ordre technique ou *économique.* Tout l'amour, toute la sympathie secrète que porte Fellini aux êtres « *en marge* », demi-fous, voleurs, bohémiens, putains, comédiens, chez qui l'ardeur à vivre ne le dispute qu'au dérisoire de l'enjeu, accompagne, au cours de ses innombrables pérégrinations, cette troupe d'êtres dépareillés et cependant terriblement semblables. Regardez ces danseuses peu flattées, ce fakir de cauchemar, ce minable directeur, cette vamp trafiquée comme un alcool : à pénétrer leur vie et ce que le mot comporte de menus tracas et de joies éphémères, vous vous prendrez à les aimer. Vous épierez le pleur qui vient toujours perler à l'extrême pointe du plaisir, vous sourirez, mais oui, au plus fort du désespoir. Vous dériverez peu à peu d'un monde, le vôtre, vers un autre, le leur. Fellini détient le secret de ces sortes de déportations. Poète de la déréliction, il possède le don singulier de vous jeter dans une rue déserte, au petit jour, après vous avoir dépouillé sans façons des oripeaux ordinaires de la considération. A vous de vous débrouiller : vous avez un ballot de plumes dans une main, un ballot de plomb dans l'autre pour que ni le plaisir ni le désespoir ne vous entraînent dans leur chute absurde. N'essayez pas d'appeler à l'aide tel ou tel héros existentialiste ; d'ailleurs, voyez, ils vous tournent le dos, occupés qu'ils sont à leur tonneau des Danaïdes ! Tournez plutôt le regard du côté de vos semblables, de ce nègre américain qui, lui, délibérément, a troqué sa profession de chimiste pour l'amour de la trompette et de la *liberté* ; de cette gitane noctambule qui chante pour qui l'écoute et pour son plaisir ; de cette putain bouffie qui esquisse un pas de danse sur le parvis d'une église. Entrez dans la danse, à votre tour ; livrez-vous, pieds et mains liés, au tourbillon effréné : vous serez surpris de vous trouver toujours poussé vers le même point de la piste, vers le



Gabriella Pallota et Giorgo Listuzzi dans *Il Tetto* de Vittorio De Sica.

Une éthique de la vulnérabilité

IL TETTO (LE TOIT), film italien de VITTORIO DE SICA. *Scénario :* Cesare Zavattini. *Images* : Carlo Montuori. *Musique* : Alessandro Cicognini. *Décors* : Gastone Medin. *Montage :* Eraldo da Roma. *Interprétation :* Gabriella Pallotta, Giorgo Listuzzi, Gastone Renzelli. *Production :* Goffredo Lombardo - Titanus 1956. *Distribution :* Les Films Marceau.

Vittorio de Sica n'a pas bonne presse dans LES CAHIERS DU CINÉMA qui semblent ne pouvoir aimer Rossellini que *contre* l'auteur du *Voleur de bicyclette.* Je dois avouer que j'ai constaté auprès des anciens élèves de l'IDHEC une certaine désaffection, au cours de ces dernières années, à l'égard de *Sciuscia*, de *Miracle à Milan* et même d'*Umberto D.* Toutefois l'*Or de Naples* (que François Truffaut ne paraît pas avoir réellement compris non plus que *Le Toit*, à en juger par ses comptes rendus publiés dans ARTS), a ramené beaucoup d'admirateurs à de Sica. Actuellement, ses actions auprès de tous les moins de trente ans que je connais et qui ne sont point de parti-pris. me semblent nettement en hausse.

Son dernier film correspond en effet à une certaine orientation du cinéma que j'appellerais volontiers *oblative* (pour l'opposer à l'orientation *captative* du cinéma qui est basée sur la rhétorique agressive du montage comme par exemple *L'équipée sauvage* ou, pourquoi ne pas le dire, *Le Cuirassé Potemkine*). *Le Toit* est à l'esthétique de Vittorio de Sica un peu ce que BÉRÉNICE est à l'esthétique racinienne. Lo Duca citait dans le n° 1 de LA PARISIENNE ce mot du metteur en scène à propos du *Voleur de bicyclette,* mot qui a été de plus en plus vrai. de plus en plus efficace : « *Mon rôle est de dépouiller.* » Il se peut que dans *Umberto D* le réalisateur ait été jusqu'à un certain point trop conscient de ce dépouillement (et encore, car il faudrait alors reprocher à Tchekov auquel de Sica ressemble par plus d'un point son esthétique sublime de la banalité). En tout cas, *Le Toit* atteint un point de perfection assez singulier dans l'effacement pour qu'on puisse y voir une œuvre d'avant-garde.

Donner à voir : le titre si souvent invoqué du livre d'Eluard me semble convenir au *Toit* tout autant qu'aux maîtres du cinéma muet. Il n'y a plus même ici le parti-pris de raconter une histoire où il ne se passe rien : il se passe un certain nombre d'événements dans cette recherche angoissée d'un jeune couple pour assurer la sécurité de leur foyer, mais ce qui arrive est

dépouillé de tout ornement anecdotique. L'écriture simple, presque linéaire, se refuse à tout effet : les lignes *dessinent* l'histoire sans jamais rien souligner. L'art de la *proposition* — qui correspond sans doute aux puissances les plus authentiques du cinéma — s'exerce ici avec une sûreté qui ne se fait point sentir. L'odyssée de Noël et de Louise est lavée de la cocasserie amère tout comme du misérabilisme. Elle est. Elle se déplie comme une feuille, comme une étoffe, elle s'ouvre comme un fruit.

Est-ce à dire que de Sica renonce à sa mythologie personnelle ? Tout au contraire, nous retrouvons ici à peu près tout son univers, et les thèmes mélodiques de *Sciuscia*, du *Voleur*, de *Miracle à Milan*, d'*Umberto D*, de *L'or de Naples* composent une sorte de tendre et soyeux arc en ciel dont les nuances se fondent dans ce blanc d'une limpidité assez exceptionnelle. Ces thèmes, ce n'est pas seulement le goût du metteur en scène pour certains aspects « néo-réalistes » de la réalité : c'est surtout l'expression plastique d'un certain amour des êtres.

André Bazin, après avoir écrit sur le cœur de Vittorio de Sica les plus belles lignes qu'on ait consacrées au réalisateur du *Toit*, a manifesté une sorte de regret par la suite et une suspicion fort cruelle pour la sincérité du metteur en scène. Je ne sais encore ce qu'il pense de son dernier film, mais il m'a semblé que la tendresse qui éclaire tout à fait de l'intérieur telle scène comme la construction nocturne de la maison et surtout telle image (Louise écrasée de fatigue s'endormant, sur le chantier improvisé, auprès d'une lampe à pétrole) est celle que nous admirons dans Griffith et dans Borzage. Il est vrai que la tendresse, le registre de l'élégie même amorti et sublimé à force de tact et de pudeur, sont aujourd'hui assez peu appréciés des spécialistes.

Entre un public qui s'ennuiera au *Toit* et une critique qui fera la moue ou s'attendrira à contre sens, voilà un film bien mal parti. Si nous sommes quelques-uns à le mettre très haut, c'est qu'il est de ces films qui suscitent tout autre chose que l'ivresse du décortiquage byzantin ou la divagation lyrique : on l'aime simplement, comme le visage d'un enfant ou une matinée de soleil. On l'aime comme l'eau et le vent. Et aussi comme tout ce qui est fragile et menacé. L'ethique de Vittorio de Sica depuis *Les Enfants nous regardent*, et même dans ses films romanesques de 1940 à 1942, comme *Un garibaldien au couvent*, est une éthique de la vulnérabilité. Les deux jeunes mariés du *Toit* sont à peine des adultes : ces enfants pauvres qui s'aiment ont une tout autre vérité que ceux de Prévert. Mais les rengaines des *Portes de la Nuit* ou d'autres œuvres du même ordre ont si bien empli nos oreilles qu'elles perçoivent difficilement le son trop pur que délivre le vrai musicien.

Henri AGEL.

Et, en plus, de l'humour

GUYS AND DOLLS (BLANCHES COLOMBES ET VILAINS MESSIEURS), film américain en CinemaScope et Eastmancolor de JOSEPH L. MANKIEWICZ. *Scénario :* Joseph L. Mankiewicz, d'après l'opérette de Jo Swerling et Abe Burrows, tirée du roman de Damon Runyon. *Musique et Chansons* : Frank Loesser. *Chorégraphie :* Michael Kidd. *Images :* Harry Stradling. *Décors* : Howard Bristol. *Interprétation :* Marlon Brando, Jean Simmons, Frank Sinatra, Vivian Blaine, Robert Keith, Stubby Kaye. *Production :* Samuel Goldwyn 1956. *Distribution* : Métro-Goldwyn-Mayer.

L'optimisme exubérant du film américain d'avant 1939 semble définitivement s'être réfugié aujourd'hui dans des films de music-hall comme *Un jour à New York* ou *My Sister Eileen*. *Guys and Dolls* et *Oklahoma*, les deux plus récents « musicals » produits par Hollywood, ne démentiront pas cette impression. Pourtant *Guys and Dolls*, écrit et réalisé (mais produit cette fois par le vétéran Samuel Goldwyn) par ce prince des beaux parleurs qu'est Joseph Mankiewicz, semble rompre avec une tradition solidement établie et marquer l'intrusion d'une ironie inhabituelle dans le genre. Si l'on veut, Mankiewicz a voulu faire à la fois *Eve* et *Tous en scène*, c'est-à-dire joindre

même remous qui vous aspire et vous arrache à la mêlée. Et vous voici en tête à tête avec votre destin : une femme, une troupe de comédiens ambulants, et le hasard à chaque tournant de la vie.

Maintenant, l'œil attentif, un peu moqueur, Fellini vous attend à la sortie. Il vous tend votre chapeau, votre manteau ; il ouvre la portière de votre voiture. Mais qu'attendez-vous donc ? Vous paraissez douter de cette réalité-là. Comme vous avez raison !

S'il fallait faire la part de l'originalité de *Luci Del Varieta*, en détecter les accents uniques au milieu de tout ce qui s'en perpétuera dans les œuvres ultérieures de Fellini, il faudrait en appeler à cette sensualité du regard qui le fait s'attarder sur le visage très pur d'une gitane ou les fesses trépidantes d'une danseuse de boogie et dont Renoir ne s'est jamais départi. Je m'empresse d'ajouter qu'il n'a pas la gloutonnerie de l'auteur d'*Elena et les hommes*, ni même la suprême désinvolture. Il est le poète d'une *certaine* heure, le biographe de *certains* êtres, ce qui rend son inspiration particulièrement intelligible. Car autant le style de Renoir décourage les définitions, autant celui de Fellini les sollicite. Sans doute ne faut-il pas chercher plus loin l'explication du fait que le premier n'a pas encore fait l'objet d'un ouvrage d'ensemble, alors que le second a déjà eu — du moins couru — la chance d'une consécration par le livre. Ce qui ne signifie pas que le secret de Fellini soit en passe de nous être livré. Celui de Mallarmé l'est-il plus, depuis qu'ont été recensés les quelques milliers de mots qu'il utilisa jamais ?

André S. LABARTHE.

Un panier d'ombres

RICHARD III, film anglais en VistaVision et Technicolor de LAURENCE OLIVIER d'après la pièce de William Shakespeare. *Images* : Otto Heller. *Musique* : Sir William Walton. *Décors :* Roger Furse. *Montage :* Helga Cranston. *Interprétation :* Laurence Olivier, Claire Bloom, Cedric Hardwicke, John Gielgud, Ralph Richardson. Pamela Brown, Stanley Baker, Mary Kerridge. *Production* : Laurence Olivier — London Films 1955. *Distribution :* Paramount.

Richard III est une œuvre qui intéresse les familiers de Shakespeare parce qu'elle est l'aboutissement de la houleuse et attachante série des « *Chronicle Plays* » et parce qu'elle illustre à grands traits des types et des situations dont le développement fait l'essentiel du haut tragique shakespearien : carrière du héros noir, malheur et mystère des femmes, prémonition des catastrophes et leur accomplissement sans rémission.

Mais c'est aussi une pièce populaire qu'en Angleterre le grand public et les grands acteurs aiment également pour le rôle de Gloster alias Richard III, tenu pour l'un des sommets de l'horrible dans le théâtre national — un des triomphes de Laurence Olivier avec la troupe de l'Old Vic, et à l'écran comme à la scène un rôle à sa mesure.

Justifiée ou non, exagérée ou non par l'intéressé, l'importance du rôle dans le texte et de l'acteur dans le rôle font que pour situer ce *Richard III* sur le catalogue des produits et accessoirement seulement sur les échelles de l'art, rien ne devrait rester indifférent de ce qui fait le métier et la personnalité d'Olivier. Dans ce film joué, réalisé et coproduit par lui, émerge avec moins de bonheur mais plus de sincérité, voire de crudité, que dans les autres : *Henri V* et *Hamlet*, tout ce qu'on sait de longue date y avoir chez Laurence Olivier : dans la préparation, une intelligence aiguë du détail des textes, une juste évaluation de leur efficacité par rapport à son public ; dans le jeu, derrière la qualité de présence et les valeurs sûres de maintien et de diction, une vigueur de moyens mise en valeur par un *contrôle* plus impressionnant que la force même de l'expression ; dans la mise en scène, de la simplicité, de la décision, un certain fignolage ; dans l'inspiration, un traditionalisme dynamique, orienté vers les plus immédiates des valeurs individualistes et nationalistes. Finalement, Sir Laurence est moins l'interprète de son auteur que de son public qui le lui rend bien, acclamant dans le succès de ses ambitions vastes et patientes un de ces

valeureux mainteneurs d'énergie dont les *achievements* consolent de bien des choses l'Angleterre bi-élizabéthaine.

Le Gloster du film tient les promesses. Olivier le fait hériter d'un satanisme vaguement provincial qui ne lui est pas étranger, lui compose une jolie silhouette de Louis XI bossu avec quelques traits et comme des tics du jeune Bonaparte. Au moral, il réussit très bien à dégager et la pensée machiavélienne du prince et cet humour logique non sans retours masochistes dont la conscience anglaise s'est toujours servie pour désacraliser et digérer le comportement criminel. Les traditionnels apartés, qui au théâtre livrent le personnage au public, sont ici des gros plans ou des plans américains de Laurence Olivier regardant vers l'objectif.

Cette transposition du théâtre en un effet de cinéma généralement déconseillée est pour une fois réussie, de même que la plupart des équivalences tentées par Olivier dans ses trois films shakespeariens. Sa sagesse de metteur en scène reçoit ici sa récompense, et l'esprit du théâtre *passe* grâce aux plans d'ensemble élargissant l'image aux proportions d'une scène à chaque implantation de décor ou groupement d'acteurs, grâce aussi aux comédiens bien dirigés et bien choisis : Ralph Richardson, John Gielgud qui compose beaucoup mais bien en Clarence, et Alec Clunes dont j'ai beaucoup apprécié le jeu aisé et palpitant en Lord Hastings. Claire Bloom (Lady Anne) reste avec Olivier digne d'avoir été dirigée par Chaplin ; frêle, tendue, haïssante et sensuellement troublée, elle restitue aux bi-élizabéthains étonnés une sensibilité physique et comme une blondeur d'âme disparues.

L'ensemble du travail, dans *Richard III*, laisse cependant l'impression d'avoir convenablement rendu le relief de l'œuvre mais sans en révéler la lueur. Nul doute que cela tienne pour beaucoup aux conceptions d'Olivier metteur en scène qui pense sa régie par personnages verticaux, bien ouvragés de l'extérieur comme autant de pièces d'échecs, mais composant mal ou pas du tout ce panier d'ombres agité de coups de vent et d'éclairs que devrait être toute représentation d'un univers shakespearien. L'impression finale est de regret non pour Shakespeare, qui s'en remettra, mais pour Olivier que sa fidélité à cet auteur risque maintenant d'enfermer dans les recettes.

Willy ACHER.

Futur, présent, passé

MAGIRAMA, programme de films en Polyvision de ABEL GANCE et NELLY KAPLAN (comprenant des extraits de *Napoléon* (1927) et de *J'accuse* (1939) ; une version polyvisée de *Begone Dull Care*, de Norman MacLaren ; *Auprès de ma blonde*, pochade funambulesque interprétée par Michel Bouquet ; *Châteaux de nuages*, sur une musique de Debussy ; *Une fête foraine*). *Musique :* Henri Verdun et Michel Magne. *Commentaire :* Abel Gance, dit par Abel Gance et Robert Vattier. — (1956).

MAGIRAMA ! En relisant « Le Père Goriot » on s'apercevra que les pensionnaires de maman Vauquer n'auraient pu trouver mieux pour étiqueter le spectacle présenté par Abel Gance (et Nelly Kaplan) au Studio 28, salle d'avant-garde qui, il y a trente ans déjà, présentait sur triple écran le *Napoléon* du même Abel Gance, alors tout seul, puisque, si l'on en croit le chantre de la polyvision, la fée cinéma ne s'était point encore penchée sur le berceau argentin de Nelly Kaplan. Bien que douée « *d'une sensibilité sismographique et pressentant avec une sorte de géniale prémonition que les ondes visuelles du cinéma devaient, elles aussi, posséder leur musique* », Nelly Kaplan, en effet, allait mettre quelque vingt-cinq années à venir « *intuitivement à la polyvision* », tandis que Mozart en avait mis quatre à venir à la musique. Certes, on ne tourne pas un film à la même cadence que l'on écrit une sonate, surtout un film polyvisé, même de court-métrage, à supposer bien entendu par-dessus le marché que la polyvision nous apporte « *ce qu'aucun Art n'était jusqu'à présent parvenu à nous donner* ». Mais si l'on accepte une seconde la comparaison Mozart-Nelly Kaplan admise par Abel Gance en guise d'axiome, il *suffira d'écouter*

la sonate K 1 pour mesurer combien sont exagérées les louanges prodiguées par le metteur en scène de *La fin du monde* à sa disciple (dont il supervise d'ailleurs gentiment les pochades d'écolière, prouvant ainsi, non sans malice, que la polyvision existe bel et bien puisqu'elle a déjà ses films d'amateur). Autant, il est vrai, cette sonatine K 1 est digne du concerto K 622, autant *Châteaux de nuages* et *Auprès de ma blonde* sont indignes du parrainage du plus grand cinéaste français de l'époque muette. Je dis bien : du cinéma muet. Gance, hélas ! pas davantage que Griffith, Stroheim ou même Eisenstein, quoique chacun pour des raisons diverses, Gance n'a pas su se plier aux exigences nouvelles du parlant dont, mis à part Dreyer et Chaplin, seul Fritz Lang put s'accommoder avec profit, mais dégoûté plus qu'aucun autre de jouer le jeu, et, néanmoins, là est sa grandeur, le jouant sans tricher.

De tous ces géants semblables à l'albatros du poète, Abel Gance offre peut-être l'exemple le plus tragique. Il volait trop haut et dans un ciel trop pur pour retomber sans danger de mort. En tournant en 1927 pour triple écran son admirable *Napoléon*, il avait pris trente ans d'avance sur tout le cinéma. Or, le cinéma d'aujourd'hui est finalement devenu ce qu'Abel Gance aurait voulu qu'il fût. Notre magiramiste le reconnaît d'ailleurs volontiers. « *Si j'avais été suivi il y a trente ans*, écrit-il dans un commentaire sur la polyvision, *le cinéma aurait évolué beaucoup plus rapidement vers sa nouvelle écriture.* » Cette nouvelle écriture, là est le point important, le cinéma ne l'a pas acquise *comme* Abel Gance l'aurait voulu, c'est-à-dire à travers la polyvision.

Le cinéma moderne doit à Abel Gance autant que l'automobile à André Citroën et l'aviation commerciale à René Couzinet. Ce cinéma-là aurait fort bien pu, il y a trente ans, tourner tout entier à la polyvision, de même qu'il tournera bientôt tout entier au cinémascope, quand ce ne sera pas au Todd AO. Mais il ne l'a pas fait. Est-ce un bien ? Est-ce un mal ? Le vent souffle où il veut, et, les dieux aidant, il souffle aujourd'hui contre Abel Gance. Faut-il le regretter ?

Cette question, qui peut sembler cruelle et de parti pris, il est à peine nécessaire de la justifier par l'analyse des échantillons de films polyvisés que présente Abel Gance (et Nelly Kaplan). Ces films, en effet, ne nous apprennent rien que nous ne sachions déjà de *Napoléon*, et le ton de leurs auteurs est plus que jamais sujet à caution. « *Euphorie physiologique des sensations nouvelles — la révolution nucléaire impose l'ubiquité du temps et de l'espace — les écrans latéraux surgissant comme des vagues de l'écran variable élèveront brusquement à un potentiel infini la suggestion de l'image centrale — passé, présent et futur seront des entités interchangeables dans une quatrième dimension qu'élargira l'univers sous des latitudes et facettes non perçues jusqu'alors par l'œil humain — la polyvision décuple les postulats périmés de l'écran simple par l'apport d'une construction architecturale et dramatique simultanée des images — l'âge de l'image éclatée est venu.* » Voilà un langage dont le plus bas-bleu des lettristes se ferait un devoir de rougir. En fait, la polyvision ne diffère du cinéma normal que par cette particularité de pouvoir montrer *à la fois* ce que le cinéma normal montre *l'un après l'autre*. Souvenons-nous dans *Napoléon* du départ de l'armée d'Italie pour les plaines du Pô. Sur l'écran du centre : un bataillon en marche; sur les écrans latéraux : Bonaparte galopant le long d'un chemin creux. L'effet était saisissant. Après quelques minutes nous avions la sensation d'avoir couvert les milliers de kilomètres de cette prodigieuse campagne d'Italie.

Le triple écran, associé ou non avec l'écran variable, peut donc provoquer dans certaines scènes des effets supplémentaires dans le domaine de la sensation pure, mais pas davantage, et j'admire précisément Renoir, Welles ou Rossellini d'être parvenus par une voie plus logique à un résultat égal sinon supérieur, brisant le cadre sans pour cela le détruire. Prenons un autre exemple de traitement d'une scène par la polyvision : des gens discutent dans la rue en regardant ce qui se passe autour d'eux. Sur l'écran du centre : ceux qui discutent ; à droite et à gauche : des vues de la circulation, voitures, passants, cris, rumeurs, etc. Il est hors de doute qu'une certaine impression de réalité se dégagera d'un tel plan. Autre exemple encore : James Mason bat Barbara Rush dans l'escalier et, à la vue d'un placard, il lui vient l'idée de l'y

enfermer pour l'empêcher de téléphoner. On peut « polyviser » la scène de cette façon : au centre, James Mason et Barbara Rush; à gauche (si Mason regarde à gauche), le placard; à droite, gros *plan* de *James Mason, ou* éventuellement de Barbara Rush. Quel sera le résultat ? Sûrement moins bon que celui obtenu par Nicholas Ray dans cette même scène précisément (1). En définitive, le don d'ubiquité est probablement le pire cadeau que l'on puisse faire à un cinéaste. Si l'on veut raconter une histoire, un conte, une aventure, force sera, la plupart du temps, de considérer le triple écran comme un écran unique, autrement dit comme un écran de cinémascope, car, jusqu'à preuve du contraire, le cinéma restera euclidien. *Au royaume de la terre*, prochaine production polyvisée d'Abel Gance (et Nelly Kaplan) fera-t-elle la preuve du contraire ? Il est permis de l'espérer.

Jean-Luc GODARD.

Vive le mélodrame

AUTUMN LEAVES, (FEUILLES D'AUTOMNE), film américain de ROBERT ALDRICH. *Scénario* : Jack Jevne, Lewis Meltzer et Robert Blees. *Images :* Charles Lang Jr. *Musique* : Hans Slater. *Chanson :* Jacques Prévert et Joseph Kosma. *Montage :* Michael Luciano. *Interprétation :* Joan Crawford, Cliff Robertson, Vera Miles, Lorne Greene, Ruth Donnelly. *Production :* William Goetz. — Columbia 1955. *Distribution :* Columbia.

Feuilles d'automne est un « mélodrame sentimental ». Solitaire au seuil de la vieillesse, une femme qui a sacrifié autrefois un bonheur possible par devoir familial, rencontre un garçon bien plus jeune qu'elle, qui se met à lui faire la cour. Cédera-t-elle, ne cédera-t-elle pas à cette dangereuse tentation ? Elle cède et accepte même le mariage.

Lentement conduit, ce préambule contient à lui seul un sujet de film. Millie épouse Burt et s'aperçoit, presque aussitôt, qu'il lui a menti sur des détails de son existence passée. Elle n'a pas seulement eu le temps (le spectateur non plus) de réfléchir à ces mensonges, qu'un coup de théâtre éclate. Une jeune femme blonde, Virginia, vient apprendre à Millie qu'elle fut la première femme de Burt. Le divorce a été prononcé mais Burt l'ignorait lorsqu'il s'est remarié. Ici commence un deuxième sujet de film. Pourquoi Burt s'est-il comporté de cette manière ? Que signifient ces mystères, la peur qu'il avoue d'un événement qui lui est arrivé et dont il n'a plus le souvenir exact ? Millie se met en quête de la vérité et la découvre assez vite. Virginia était la maîtresse du père de Burt ; celui-ci les a surpris ensemble. Il s'est ensuivi pour lui un complexe qui le pousse à rechercher une femme en âge d'être sa mère, afin d'effacer la culpabilité du couple père-épouse.

Millie comprend ; elle aime Burt, elle est prête à jouer ce rôle œdipien. Mais, troisième coup de théâtre et troisième sujet de film, Burt est gravement atteint du point de vue psychique. Il en vient à considérer Millie comme la complice des deux autres ; il la brutalise, la tourmente, puis oublie ses violences pour se réfugier sur sa poitrine comme un enfant. Il doit être soigné dans une clinique psychiatrique. Millie le fera interner contre son gré, pour six mois, au risque de voir disparaître son amour avec son complexe. Il guérit et repart à son bras.

Ce scénario, qui n'est pas comme celui du *Grand couteau* et celui *d'Attaque* tiré d'une pièce de théâtre, est construit cependant comme une adaptation théâtrale. Pour un sujet mélodramatique, c'est une nécessité, si l'on se réfère aux origines du genre. Une même volonté de théâtralité est facilement décelable dans les dialogues et le jeu des acteurs. Le style du film

(1) Dans *Bigger Than Life*.

est créé, avant tout, par le respect de certaines conventions abordées de front et traitées avec le maximum d'efficacité. Le ressort le moins acceptable de l'action, pour des spectateurs français, c'est le thème psychanalitique. La psychanalyse ne joue aucun rôle dans nos mœurs. Son emploi dans le cinéma américain fut à la base de certains échecs commerciaux dont le plus célèbre reste *Gilda*. Or, dans *Feuilles d'automne* (comme dans *Gilda*) la psychanalyse est seule capable d'expliciter le processus sentimental proposé au public. Les sociologues et les sexologues nous ont déjà appris comment le mâle américain, ce grand enfant pourri de complexes, se comportait en face de la femme *américaine*. *Feuilles d'automne* fournit à Robert Aldrich l'occasion de réexaminer ce problème (sans en ignorer l'aspect purement sexuel) sur le plan *moral*.

Dans cette optique et contrairement à ce qui se passe d'habitude au cinéma comme ailleurs, les rapports d'une femme vieillissante et d'un jeune homme sont montrés comme valables, normaux, et même susceptibles de durer. Nous sommes loin, en vérité, de la Léa faisandée de Colette et de son veule greluchon. Loin également des nausées de *Sunset Boulevard*. Entre les mains d'un quelconque misogyne à l'affût du douteux, le scénario de *Feuilles d'automne* se serait sans doute transformé jusqu'à nous donner la vision d'une mégère entretenant volontairement son mari infantile dans ses complexes afin de le garder enchaîné à son lit de quadragénaire refoulée. Aldrich a su conférer à ce sujet une signification plus haute qui rejoint ses préoccupations habituelles. La psychanalyse mène à la vérité et cette vérité est acceptée par Millie dans une totale abnégation. Au prix de la dernière chance qui lui restait, elle fait de Burt *un homme*. Il l'avait choisie comme mère implicite ; il la choisira une seconde fois comme *femme* et comme *compagne*. Le personnage de Millie tel que le présente Aldrich se situe ainsi cent coudées au-dessus des névrosées, des femmes frigides, des héroïnes pâles et des poupées érotiques sans rien sous la peau dont le cinéma américain s'est encombré depuis des années.

C'est d'autant plus intéressant que la mise en scène, en semblant épouser les aspects purement mélodramatiques de cette histoire de commande, magnifie l'ensemble avec autant de rigueur que d'habileté. Refusant les prouesses de découpage, Aldrich apporte tout son soin à la composition des images et, dans une séquence menée de la manière la plus classique, introduit brutalement un ou plusieurs plans insolites (Millie cadrée sans tête dans le « flash-back » du début ; Millie en tablier de cuisine continuant d'essuyer une assiette pendant les révélations de Virginia ; la crise de folie de Burt jetant sur Millie une machine à écrire qui lui broie la main). Enfin, au moment où le film semble près de se terminer sans qu'une solution possible ait été encore entrevue, le montage rapide et parallèle des six mois de vie séparée de Millie et de Burt, la première travaillant sans espoir, comme une damnée, le second subissant l'électrochoc, précipite dans un élan paroxystique extraordinaire un dénouement qui ne l'est, moralement, pas moins.

Le rôle de Millie fut écrit pour Joan Crawford. La chirurgie esthétique a transformé le corps et le visage de l'ancienne jolie fille des années 35-39, au point d'en faire un être fantastique, d'apparence quasi martienne, que Nicholas Ray a jeté comme un fantôme pétrifié aux côtés de *Johny Guitare*, que Ranald MacDougall a utilisé comme une mécanique érotique de cire, d'aciers et de ressorts tendus dans *Queen Bee*. Dirigée par Aldrich, Joan Crawford réussit la performance de dépasser ces deux créations sans les faire oublier ni sans courir le Marathon du monstre sacré comme sa contemporaine Bette Davis. Elle porte des toilettes de secrétaire modèle, des gants blancs qui cachent ses mains décharnées ; elle est à la fois laide et bouleversante, avec ses sourcils épais, sa bouche de Hottentote, ses yeux révulsés, sa démarche automatique de mannequin qui a peur de tomber en morceaux. Elle a tantôt vingt-cinq ans, tantôt soixante. Dans son appartement meublé, elle apparaît parfois aussi désincarnée que son frigidaire, son téléphone ou sa phénoménale machine à écrire. L'instant d'après, elle est humaine, charnelle, fragile. Elle forme avec Cliff Robertson un couple forcené qu'il est impossible de désaccorder.

Jacques SICLIER.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS



Isabelle la protestante

LE SALAIRE DU PECHE, film français de DENYS DE LA PATELLIÈRE. *Scénario :* Denys de la Patellière et Roland Laudenbach d'après le roman de Nancy Ruthledge, « Emily le saura ». *Dialogues :* Roland Laudenbach. *Images:* Henri Alekan. *Décors* : Paul-Louis Boutie. *Interprétation :* Danielle Darrieux, Jean-Claude Pascal et Jeanne Moreau. *Production* : S.F.C.-Films R. Richebé, 1956.

Quand La Patellière accepta de porter à l'écran « Emily le saura » il décida de ne pas garder le cadre américain de l'intrigue, pensant qu'on ne pouvait tourner en France avec des acteurs français une histoire sensée se passer aux Etats-Unis et choisit un milieu qu'il connaissait bien : la riche bourgeoisie protestante de La Rochelle. La substitution peut paraître habile, car c'est bien dans ce genre de milieu que l'on peut trouver en France une femme d'affaires rigoriste comme Isabelle Lindstrom, l'héroïne du film. Face à elle, Jean de Charvin, beau garçon intéressé qui l'a épousée pour son argent, et l'infirmière Angèle Ribot, dont il fera sa maîtresse pour s'assurer de son silence sur la mort suspecte du vieux père Lindstrom, sont peu plausibles et l'étaient sans doute plus dans le contexte d'outre-Atlantique. Ceci dit, exposition, développement et dénouement du récit sont menés avec un bonheur qui va en décroissant. La mise en scène de La Patellière quoique inégale est intéressante; elle fait penser parfois à Hitchcock, parfois à Astruc. L'intention est très nette de créer un « climat », un « suspense » psychologique avec des moyens soigneusement élaborés. Le soin, la précision, la rigueur dans la composition de l'image sont d'ailleurs la marque de la mise en scène de la La Patellière, en progrès sur *Les Aristocrates*. La direction d'acteurs ne semble pas toujours menée avec la même rigueur. Danielle Darrieux et Jeanne Moreau ont-elles été laissées trop libres ? Chacune de ces deux excellentes comédiennes poussent trop loin leurs personnages au détriment de l'unité de ton. Quant au Jean-Claude Pascal, très bon jusqu'à la moitié du film, il est moins à l'aise quand son personnage se détériore et perd de sa sûreté de soi. Très au point dans la froideur et la désinvolture il flotte encore dans l'expression du désarroi intérieur. Que penser en fin de compte de ce film ? En tant que tel les défauts l'emportent sur les qualités et la plupart des bonnes idées de mise en scène (ex. : le bruit de l'imperméable) ou des bonnes scènes (ex. : la première scène d'amour entre Jean et Angèle) ne sont pas exploitées ou sont isolées; sur un autre plan, ces idées et ces scènes font penser que La Patellière fera beaucoup mieux. — J.D.-V.

L'Afrique vous parle

LA PLUS BELLE DES VIES, film français écrit et réalisé par CLAUDE VERMOREL. *Images :* Walter Wottitz, *Décors* : Jean Douarinou. *Interprétation :* Claire Maffei, Jean-Pierre Kérien, Roger Pigault, Lucien Rimbourg. *Production :* Cocinaf, 1955.

Un instituteur Jean, accompagné de sa femme Anne-Marie et de son enfant, installe une école au cœur de la brousse en Guinée. Anne-Marie aide son mari dans cette tâche difficile, mais la mort de l'enfant désunit le couple et Anne-Marie, malade et évacuée sur un hôpital de la côte, est bien prêt de céder à un brillant ingénieur. Même revenue auprès de son mari, elle a perdu la foi, mais l'instituteur est prêt à tout sacrifier pour poursuivre sa vocation. Juste à temps, Anne-Marie comprendra. Ce résumé de l'intrigue ne rend compte que d'un aspect du film dont l'intérêt est plus profond. Vermorel semble s'être assigné comme but, ici comme dans *Les conquérants solitaires*, de démystifier les fausses conceptions que le métropolitain a de l'Afrique et en particulier de l'Afrique noire ; et de démystifier aussi la conception du blanc qui y vit et qui

n'est ni la victime, ni le bourreau que certains se plaisent à imaginer. Le primordial mérite de *La plus belle des vies* est donc de montrer de vrais blancs et de vrais noirs et non les guignolesques personnages de la traditionnelle convention cinématographique.

Pour ce faire il a accepté le risque de la demi-teinte et de plaire ni tout à fait aux uns, ni tout à fait aux autres. Choisissant de traduire l'ambiguïté d'une situation psychologique et de son contexte sociologique par l'ambiguïté du récit et des images, il s'expose à voir qualifier de maladresse dans la mise en scène, de grisaille et de banalité la courageuse recherche d'un style adéquat à son propos. Aux amateurs d'exotisme à tout prix, prière donc de s'abstenir. Si faiblesse il y a, elle serait surtout dans l'interprétation de Kérien et de Pigault dont on ne peut dire qu'ils jouent mal, mais qu'ils demeurent des acteurs là justement où l'on voudrait l'oublier. Par contre, Claire Mafféï a triomphé de cet obstacle : elle a oublié la comédienne pour être l'héroïne tourmentée du long chemin qui mène à *La plus belle des vies*. — J.D.-V.

Hélas !

NOTRE-DAME DE PARIS, film en Cinémascope et Eastmancolor de JEAN DELANNOY. *Adaptation et Dialogues :* Jean Aurenche et Jacques Prévert, d'après le roman de Victor Hugo. *Images :* Michel Kelber. *Musique :* Georges Auric. *Décors :* René Renoux. *Interprétation :* Gina Lollobrigida, Anthony Quinn, Jean Danet, Alain Cuny, Philippe Clay, Robert Hirsch, Jean Tissier, Piéral, Jacques Hilling. *Production :* Paris-Films Production, 1956. *Distribution :* Cocinor.

Je lis dans René Jeanne et Charles Ford que tous les metteurs en scène français présents à Hollywood avaient refusé l'un après l'autre de diriger la réalisation de *Notre-Dame de Paris* que tourna finalement Wallace Worsley en 1923 avec Lon Chaney dans le rôle de Quasimodo. Mais je lis aussi dans Pierre Artis cette défense du point de vue américain sous la plume de Jacques Feyder : « *En France, on a le tort de ne considérer que l'œuvre inspiratrice alors que les Américains considèrent toujours l'œuvre à faire. On reproche à ces derniers d'avoir déformé* Notre-Dame de Paris. *Ils l'ont en réalité transformé, ils l'ont fait* visuel. »

J'ai l'impression qu'il n'y avait guère en France en 1956 qu'un metteur en scène peut-être capable en restant fidèle à l'esprit de l'œuvre originale de la faire « visuelle », je pense naturellement à Abel Gance. Jean Delannoy en tout cas était l'un des moins désignés pour cette entreprise dans la mesure où ses propres tendances ne pouvaient qu'accuser les faiblesses du livre sans faire valoir en revanche les qualités encore capables de nous faire entrer dans le jeu. *Notre-Dame de Paris* n'est plus guère lisible aujourd'hui que pour ses morceaux de bravoure : ses personnages n'ont pas d'existence romanesque, pas d'épaisseur psychologique. On ne peut les regarder que de face car ils sont découpés dans les tissus dont on fait les symboles. La tâche du metteur en scène est alors de nous faire accepter cette naïveté et de donner vie malgré tout à ces êtres tout d'une pièce. Ce souffle animateur qui gonflerait l'image et nous entraînerait dans son sillage manque cruellement ici. Même fidèles à la lettre, les péripéties et les personnages sont posés les uns à la suite des autres sans qu'aucun mouvement les entraîne. L'interprétation pourtant n'est pas toujours mauvaise, quoique Delannoy ait réussi le tour de force de rendre pour la première fois Gina repoussante de frigidité (mais aussi quels ahurissants costumes lui a-t-on infligés !).

Mais pouvait-on, en tout état de cause, réussir *Notre-Dame de Paris* en couleurs ? En dehors des scènes d'extérieurs (absentes justement ici), le réalisme de la couleur accuse la facticité cinématographique. Le staff ne peut pas être pris pour de la pierre. Les maquettes et les truquages sautent aux yeux, la crasse médiévale n'est plus que ce qu'elle est devant la caméra : un badigeonnage de fond de teint et de fard verdâtre. Dès lors un des facteurs essentiels du récit s'évanouit : je veux parler de la recréation d'un univers social et architectural que l'abstraction du noir et blanc aurait peut-être encore permise. — A. B.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chef-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	Jean de Baroncelli	André Bazin	Robert Benayoun	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Pierre Kast	Eric Rohmer	François Truffaut	Jean-Pierre Vivet
Baby Doll (E. Kazan)		★★	★★★	★★★	★★★	★★★		★★★	★★★	★★
Guerre et Paix (K. Vidor)	★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★		★★		★★
Magirama (A. Gance)	★★	★		★★★★		★		★★★	★★★	
Feux du Music-Hall (F. Fellini et A. Lattuada)	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★	★★
Richard III (L. Olivier)	★★	★★	★★	★★	★★★★	★★	★★	★		★★★
Et Dieu créa la femme (R. Vadim)	★★	★	★★	●	★★★	★★★		★★	★★★	★
Le Toit (V. De Sica)	★★★	★★	★★	●	★★	★★	★★★		●	★★
La fille en noir (M. Cacoyannis)	★	★	★★		★★	★★		★		★★★
La plus belle des vies (C. Vermorel)	★★	★	★★			★★		★		
Feuilles d'automne (R. Aldrich)	★★	★	★	★★	★	★★			★★	●
Le Salaire du péché (D. de La Patellière)	●	★	●	★	★	★	★★		●	
Mitsou (J. Audry)	●	★★			★★★	★		★		★
La Mariée est trop belle (P. Gaspard-Huit)	●	●	●	★	●	●			●	★
Notre-Dame de Paris (J. Delannoy)	●	●	●	★★	●	●		●	●	●
Club de femmes (R. Habib)	●			●	★	●	●		●	
La mauvaise graine (M. Le Roy)	★	●		●		●	●		●	●
Crime et Châtiment (G. Lampin)	●	●	●	★		●		●	●	●
Michel Strogoff (C. Galone)	●		●	●		●		●	●	

Sachez que :

● Il y a une innovation dans ce « Conseil des Dix » : les 4 croix correspondant à la notion de « chef-d'œuvre ». Cette note ultime qui nous a été réclamée par la majorité des « Dix » permettra, nous l'espérons, d'introduire une nuance entre les très bons films et les œuvres exceptionnelles.

● **Et Dieu créa la femme**, de Roger Vadim, vous est recommandé par Alexandre Astruc, Charles Bitsch, Chamine, Robert Chazal, Jean Domarchi, Robert Lachenay, Joshua Logan, Louis Marcorelles, Jacques Rivette, H.P. Roché, Louis-Charles Royer, Les Trois Masques.

BIOFILMOGRAPHIE D'ERICH VON STROHEIM
établie par Charles Bitsch

Erich Oswald Hans Carl Maria Stroheim von Nordenwald est né le 22 septembre 1885, à Vienne. Son père était colonel au 6e Dragon et sa mère dame de compagnie d'Elizabeth, impératrice d'Autriche.

Après un séjour à l'Académie Militaire, il devient lieutenant de cavalerie, mais en 1909, à la suite d'un duel malheureux, il rompt avec sa famille et émigre aux Etats-Unis. Pendant trois ans (1910-1913), il sert dans la cavalerie américaine. Puis il exerce les métiers les plus divers : manutentionnaire dans un grand magasin new-yorkais, guide pour touristes, correspondant pour l'Allemagne et la France de revues de mode, homme de peine dans une auberge, garde-voies, délégué-sheriff, capitaine dans l'armée révolutionnaire mexicaine, professeur d'équitation, représentant en papier tue-mouche, maître-baigneur, employé de banque, plongeur, etc.

En 1914, il essaye de monter avec une troupe d'amateurs une pièce de théâtre dont il est l'auteur et finit par échouer à Hollywood comme figurant dans deux productions de la Triangle : *Captain McLean* de Jack Conway et *Ghost* de George Nicholo.

En 1915, il est assistant de Griffith pour *The Birth of a Nation* où il joue également les rôles de sept nègres différents. Puis, pour *Old Heidelberg* de John Emerson, il est assistant, conseiller militaire et y incarne aussi un officier prussien.

En 1916, il est assistant et acteur (dans l'épisode babylonien) pour *Intolerance* de Griffith, assistant et acteur encore (un gangster) pour *The Social Secretary* de John Emerson, assistant et directeur artistique du *Macbeth* de John Emerson (et figure pour la première fois au générique).

A partir de 1917, il est assistant de John Emerson (*Less Than the Dust*) et d'Allan Dwan (*Panthea*, où il incarne aussi un lieutenant de police russe); directeur artistique et interprète d'un film de George Fitzmaurice; conseiller militaire et acteur dans *For France* de Wesley Ruggles; expert militaire d'un film de Christie Cabanne; directeur artistique de *In Again Out Again* de John Emerson; premier assistant, conseiller militaire et acteur (un officier prussien) dans *Hearts of the World* de Griffith; principal interprète de Christie Cabanne pour *The Hun Within*; acteur encore dans *Hearts of Humanity* de Allen Hollubar, produit par Carl Laemmle qui lui donne l'occasion de tourner son premier film.

Depuis 1926, Erich von Stroheim est naturalisé américain.

Rappelons en outre qu'il est l'auteur de trois romans (qui à l'origine étaient plus ou moins des projets de films) : « Poto Poto » en 1932 (traduit en français en 1956), « Paprika » en 1935 (traduit en français en 1948) et « Les Feux de la Saint-Jean » en 1951, et que, parmi les projets qu'il tenta de faire aboutir, il y eut *East of the Setting Sun* (1930), *La couronne de fer* (1937, d'après la nouvelle de Joseph Kessel, « Toison d'or »), *La dame blanche* (1938, avec des dialogues de Jean Renoir) et *Abri 50 personnes* (1939).

I. SES FILMS

1918. — BLIND HUSBANDS (LA LOI DES MONTAGNES) (Carl Laemmle-Universal).

Sc. : Erich von Stroheim, d'après une histoire écrite par lui, « The Pinnacle ».

Ph. : Ben Reynolds.

Déc. : Erich von Stroheim.

Ass.-réal. : Eddie Sowders.

Int. : Erich von Stroheim, Gibson Gowland, Sam de Grasse, Francelia Bellington, Fay Holderness, Valerie Germonprez, Jack Perrin.

Tournage : 7 semaines.

Métrage : 8 bobines.

1919. — THE DEVIL'S PASSKEY (LE PASSE-PARTOUT DU DIABLE) (Carl Laemmle-Universal).

Sc. : Erich von Stroheim, d'après une nouvelle de la Baronne de Meyer et Erich von Stroheim.

Ph. : Ben Reynolds.

Déc. : Erich von Stroheim.

Ass.-réal. : Eddie Sowders.

Int. : Sam de Grasse, Una Travellin, Clyde Fillmore, Maude George, Mae Busch.

Tournage : 12 semaines.

Métrage : 12 bobines.

1921. — FOOLISH WIVES (FOLIES DE FEMMES) (Carl Laemmle-Universal).

Sc. orig. : Erich von Stroheim.

Ph. : Ben Reynolds et William Daniels.

Déc. : Richard Day et Erich von Stroheim.

Accomp. mus. : Sigmund Romberg.

Ass.-réal. : Eddie Sowders et Louis Germonprez.

Int. : Erich von Stroheim, Maude George, Mae Busch, Cesare Gravina, Malvine Polo, George Christians, Miss Dupont, Dale Fuller.

Tournage : 11 mois.

Métrage : 21 bobines réduites à 14 pour l'exploitation.

1922. — MERRY-GO-ROUND (CHEVAUX DE BOIS) (Carl Laemmle-Universal).

Mise en scène : Erich von Stroheim et Rupert Julian qui termina le film.

Sc. orig. : Erich von Stroheim.

Ph. : Ben Reynolds et William Daniels.

Déc. : Erich von Stroheim et Richard Day.

Ass.-réal. : Eddie Sowders et Louis Germonprez.

Int. : Norman Kerry, Dorothy Wallace, Mary Philbin, Cesare Gravina, George Seigmann, George Hackathorn, Dale Fuller, Albert Conti, Anton Wawerka, Maude George, Sidney Bracey.

Prod. : Irving Thalberg.

Métrage : 12 bobines.

1923. — GREED (LES RAPACES) (Samuel Goldwyn-M.G.M.).

Sc. : Erich von Stroheim, d'après le roman « McTeague » de Frank Norris.

Ph. : Ben Reynolds, William Daniels et B. Schoedsack.

Cost. : Richard Day.

Mont. : June Mathis et Erich von Stroheim.

Ass.-réal. : Eddie Sowders, Louis Germonprez et Eddie Malone.

Int. : Gibson Gowland, Zasu Pitts, Jean Hersholt, Cesare Gravina, Dale Fuller, Chester Conklin, Sylvia Ashton, Hughie Mack, Tempe Piggott, Austin Jewell, Joan Standing, Frank Hays, F. Ashly, Oscar et Otto Gotell.

Prod. : Irving Thalberg.

Tournage : 9 mois (entièrement en décors naturels sur les lieux mêmes de l'action)

Métrage : 18 bobines réduites à 8 pour l'exploitation.

1925. — THE MERRY WIDOW (LA VEUVE JOYEUSE) (M.G.M.).

Sc. : Erich von Stroheim, d'après l'opérette de *Victor Léon et Léo Stein.*

Adapt. : Erich von Stroheim et Benjamin Glazer.

Ph. : Ben Reynolds, William Daniels et Oliver Marsh.

Déc. : Richard Day et Erich von Stroheim.

Accomp. mus. : David Mendoza et William Axt, d'après Franz Lehar.

Ass.-réal. : Eddie Sowders et Louis Germonprez.

Int. : John Gilbert, Roy d'Arcy, Mae Murray, Tully Marshall, George Fawcett, Josephine Crowell, Albert Conti, Don Ryan, Hughie Marck, Sidney Bracey, Dale Fuller, George Nichols.

Tournage : 12 semaines.

Métrage : 14 bobines réduites à 12 pour l'exploitation.

1927. — THE WEDDING MARCH (LA SYMPHONIE NUPTIALE) (P.A. Powers - Paramount).

Sc. orig. : Erich von Stroheim.

Ph. : Ben Reynolds et Hal Mohr.

Déc. : Richard Day et Erich von Stroheim.

Accomp. mus. (sur disques) : L. Zamecnik.

Ass.-réal. : Eddie Sowders et Louis Germonprez.

Int. : Erich von Stroheim, George Fawcett, Maude George, Fay Wray, Cesare Gravina, Hughie Mack, Dale Fuller, Matthew Betz, George Nichols, Zasu Pitts, Anton Wawerka.

Métrage : 24 bobines en deux parties : THE WEDDING MARCH (14 bob.) et THE HONEYMOON (*Mariage de Prince*, 10 bobines). Seule la première partie est entièrement de Stroheim; la seconde ayant été « remontée » par Josef von Sternberg, Stroheim en interdit l'exploitation en Amérique.

1928. — QUEEN KELLY (inachevé) (Joseph Kennedy - Gloria Swanson - United Artists).

Sc. orig. : Erich von Stroheim.

Ph. : Ben Reynolds et William Daniels.

Déc. : Richard Day et Erich von Stroheim.

Ass.-réal. : Eddie Sowders et Louis Germonprez.

Int. : Gloria Swanson, Walter Byron, Seena Owen, Sidney Bracey, William von Brinken.

Métrage : 10 bobines qui constituent le « prologue » du film, l'avènement du parlant en ayant interrompu le tournage. Gloria Swanson, après avoir réalisé quelques plans de conclusion, fit faire un montage de ce qui avait été tourné, mais Stroheim en interdit l'exploitation en Amérique.

1932. — WALKING DOWN BROADWAY (inédit) (Fox).

Sc. orig. et dial. : Erich von Stroheim.

Int. : Zasu Pitts.

Le film ne sortit jamais. Le producteur Sol Wurtzel, sous le titre de HELLO, SISTER ! en fit faire une version presque entièrement nouvelle par Al Werker.

II. — SES SCENARIOS

1927. — TEMPEST. — *Mise en scène :* Tourjanski. — *Sc. orig. :* Erich von Stroheim.

1936. — THE DEVIL DOLL. — *Mise en scène :* Tod Browning. — *Sc. :* Erich von Stroheim, adapté par Tod Browning, Sarrett Fort et Guy Endore.

1937. — Between two Women. — *Mise en scène* : George B. Seitz. — *Sc.* : d'après une histoire originale d'Erich von Stroheim, « General Hospital ».

III. — SES ROLES

1929. — The Great Gabbo (*Gabbo le Ventriloque*). — *Mise en scène :* James Cruze.

1930. — The faces east. — *Mise en scène :* Roy del Ruth.

1931. — Friends and lover. — *Mise en scène :* George Fitzmaurice.

1932. — Lost squadron (*Quatre de l'aviation*). *Mise en scène :* George Archambault.

As you desire me (*Comme tu me veux*). — *Mise en scène :* George Fitzmaurice.

1934. — Crimson romance. — *Mise en scène :* David Howard.

Fugitive road (*Poste frontière*). — *Mise en scène :* John H. Auer.

1936. — Marthe Richard, espionne au service de la France. — *Mise en scène :* Raymond Bernard.

1937. — La grande illusion. — *Mise en scène :* Jean Renoir.

Mademoiselle Docteur (version anglaise). — *Mise en scène :* Edmond T. Gréville.

L'Alibi. — *Mise en scène :* Pierre Chenal.

Les Pirates du rail. — *Mise en scène :* Pierre Chenal.

L'Affaire Lafarge. — *Mise en scène :* Pierre Chenal.

1938. — Les disparus de Saint-Agil. — *Mise en scène :* Christian Jaque.

Prisonniers du ciel (inachevé). — *Mise en scène :* René Sti.

Ultimatum. — *Mise en scène :* Robert Wiene et Robert Siodmak.

Gibraltar. — *Mise en scène :* Fedor Ozep.

1939. — Derrière la façade. — *Mise en scène :* Georges Lacombe et Yves Mirande.

Rappel immédiat. — *Mise en scène :* Léon Mathot.

Pièges. — *Mise en scène :* Robert Siodmak.

Le monde tremblera (ou La révolte des vivants). — *Mise en scène :* Richard Pottier.

Tempête. — *Mise en scène :* Bernard Deschamps.

Macao, l'enfer du jeu. — *Mise en scène :* Jean Delannoy (ce film ne sortit qu'en 1942, Delannoy ayant dû refaire tous les plans où paraissait Stroheim avec Pierre Renoir).

Menaces. — *Mise en scène :* Edmond T. Gréville.

1940. — I was an Adventures. — *Mise en scène :* Gregory Ratoff.

So ends our Night.

1942. — Au théâtre : Arsenic and Old Laces (tournée de 18 mois à travers les Etats-Unis).

1943. — The North Star (*Etoile du Nord*). — *Mise en scène :* Lewis Milestone.

Five Graves to Cairo (*Les cinq secrets du désert*). — *Mise en scène :* Billy Wilder.

1944. — Storm over Lisbon (*Tempête sur Lisbonne*). — *Mise en scène :* George Sherman.

The Great Flamarion (*La cible vivante*). *Mise en scène :* Anthony Mann.

1945. — Scotland Yard Investigator. — *Mise en scène :* George Blair.

The Mask of Dijon (*Le masque de Dijon*). — *Mise en scène :* Lew Landers.

1946. — La foire aux chimères. — *Mise en scène :* Pierre Chenal.

On ne meurt pas comme ça. — *Mise en scène :* Jean Boyer.

1947. — La danse de mort. — *Mise en scène :* Marcel Cravenne.

1948. — Le signal rouge. — *Mise en scène :* Ernest Neubach.

1949. — Portrait d'un assassin. — *Mise en scène :* Bernard Roland.

1950. — Sunset Boulevard (*Boulevard du Crépuscule*). — *Mise en scène :* Billy Wilder.

1952. — Alraune (*Mandragore*). — *Mise en scène :* A.M. Rabenalt.

Calibre 6,5.

Minuit quai de Bercy. — *Mise en scène :* Christian Stengel.

1953. — L'envers du paradis. — *Mise en scène :* Edmond T. Gréville.

1954. — Alerte au Sud. — *Mise en scène :* Jean Devaivre.

1955. — Série noire. — *Mise en scène :* Pierre Foucaud.

La madone des sleepings. — *Mise en scène :* Henri Diamant-Berger.

1956. — L'homme aux cent visages (moyen métrage). — *Mise en scène :* Robert Spafford.

REVUE DES REVUES

La périodicité du « mensuel » POSITIF étant des plus capricieuses et TÉLÉ-CINÉ ne groupant guère que des fiches filmographiques, CINÉMA 56, déjà 57, constitue le seul partenaire — le mot concurrent serait inadéquat — de nos CAHIERS.

CINÉMA 56 : Dans le numéro 13 — le 14 est paru depuis consacré au cinéma d'animation — déplorons de trouver trop de textes « de remplissage », même *pour une formule « digest »*. Toutefois on lira avec plaisir un article court mais dense et plein de verve : *La scandaleuse tendresse de Bunuel* par J. Trebouta et un adroit résumé par J.-L. Rieupeyrout de l'extraordinaire ouvrage de Lilian Ross sur l'histoire de *Red Badge of Courage*. Si l'on voit mal l'intérêt que présente une petite interview de George Fenin par R. Aldrich, on appréciera parmi les critiques, celle consacrée à *La Traversée de Paris* par Marcel Martin lequel, par ailleurs, ne devrait pas nous refaire une fois de plus le coup du « *point de vue de Fabrice* » à propos de *Attack*. C'est un « truc » critique qui a servi pour tous les films de guerre depuis dix ans et resservira encore !

Pour en finir avec CINÉMA 56, attention au style. Exemple : « *Je n'ai pas marché pour* Tarde de Toros... » (page 74).

TÉLÉ-CINÉ : Remettre en question l'opportunité d'un classement de la production en fiches filmographiques à l'intérieur desquelles sont analysés pour chaque film comme autant d'éléments intrinsèques : *scénario-esprit général-structure du récit-personnages-réalisation-portée-conclusion*, équivaudrait à remettre en question l'intérêt même de cette publication. Dès la première page du numéro de novembre, nous sommes en désaccord avec Jean d'Yvoire sur *Les Bas Fonds* de Jean Renoir. La fiche sur *Cela s'appelle l'aurore* est adroite, mais celle consacrée à *Elena* est quelque peu choquante par la méconnaissance profonde qu'elle suppose des intentions exactes de Renoir. Toutefois, le dernier paragraphe : « Portée de l'œuvre » est très perspicace.

Trop de fiches consacrées à des films qui ne méritent pas d'être revus et de manière générale les rédacteurs de TÉLÉ-CINÉ ne s'intéressent pas assez à la direction d'acteurs.

POSITIF : Le n° 18 paru en novembre est consacré partiellement à l'œuvre de Clouzot et à celle de Clément. Bon article d'Etienne Chaumeton : *Situation de René Clément*. Une étude minutieuse de J. Marilen s'achève par cette phrase : « *Nous attendons de Clouzot qu'il nous donne son* Equipée sauvage. *Il le peut... Avis donc aux scénaristes et surtout aux producteurs.* »

Là encore, quelle méconnaissance de la manière dont les films se font. Depuis plusieurs années, H. G. Clouzot est son propre producteur et, avec René Clair le seul metteur en scène français qui puisse trouver des capitaux pour tourner un sujet vraiment difficile (sauf du point de vue des censures). Avec les seuls bénéfices des *Diaboliques*, Clouzot pouvait produire une *Equipée Sauvage* plus luxueuse ; il a préféré l'entreprise : *Mystère Picasso*, plus intéressante peut-être de son point de vue et plus rentable aussi malgré les apparences. Quant aux scénaristes ils n'ont rien à voir là-dedans !

Harriett Anderson excite la verve de Roger Tailleur et aussi la nôtre. La critique de *Monsieur Arkadin*, désinvolte, manque par trop de perspicacité, celle de *To Catch a prince* est spirituelle. Le texte : *Prévert et l'Abbé moral* est excellent. Un peu de remplissage là encore comble les trous, c'est régulier, mais POSITIF manque de nerfs, me semble-t-il.

Robert LACHENAY.

P.S. — L'actualité galope et nous aussi. Le n° 62 de TÉLÉ-CINÉ nous propose une ingénieuse conférence d'Amédée Ayfre sur le *Cinéma Italien*, une très complète fiche sur *Picnic*, une autre, amusante, sur *Le ballon rouge* et adroite sur *Sourires d'une nuit d'été*. Toujours rien sur la direction d'acteurs.

COURRIER DES LECTEURS

Nous consacrons, ce mois-ci, notre rubrique à nos lecteurs de province. L'amour qu'ils portent au cinéma ne souffre en rien de la distance qui les sépare des Champs-Elysées, ou de la salle de la rue d'Ulm. Bien au contraire, nous avons plaisir à le découvrir fortifié par les obstacles de toute sorte auxquels il ne cesse de se heurter. Tout en déplorant de ne pouvoir apporter à nos amis lointains une aide vraiment efficace, assurons-les que nous ferons, en leur faveur, tout notre possible et offrons pour commencer cette tribune à leurs légitimes revendications.

Chers Cahiers,

Nouvel abonné et fervent cinéphile je viens ici faire part de ma sincère admiration. Je voudrais aussi vous proposer une petite « amélioration » : vous savez qu'en province nous ne voyons pour ainsi dire jamais de films en V.O.; et nous ne voyons pas du tout de films qui sortent seulement en V.O. Je vous proposerai donc d'indiquer dans vos comptes rendus les films qui ne passent qu'en V.O. afin de savoir si nous pourrons ou non les voir. A Marseille, en effet, où je vais quelquefois, il n'y a qu'une salle spécialisée et encore ce cinéma ne projette-t-il que *L'Inconnu aux deux colts* et *Fais moi peur* plutôt que *Lifeboat* ou *The Wild One.* Quelques exceptions se sont produites cependant : j'ai pu voir cet été par exemple *Moonfleet,* de Lang, avant Paris. L'été d'ailleurs est la saison idéale pour le cinéphile de ma condition : interne, étudiant, normalien qui plus est, je ne suis libre que le dimanche, ce qui m'oblige à voir plusieurs films dans la même journée ! Par contre l'été après un mois de colonie de vacances comme moniteur (pour aller au cinéma il faut de l'argent !) je suis les programmes de toutes les villes à la ronde, partant souvent le matin à vélo pour ne revenir qu'à la nuit tombée pour voir une reprise de Welles ! Quelles joies en échange d'un peu de fatigue : la découverte d'Aldrich (avec *Vera-Cruz, Kiss me Deadly* et *Big Knife),* de Ray *(avec Run for Cover, Johny Guitare* et *Rebel Without a Cause),* la vision pêle mêle de *Senso, Mr Arkadin, Un tramway nommé désir, Notorious, Man With a Golden Arm, Chasse tragique, Moonfleet, Voyage en Italie, Cela s'appelle l'aurore, Mort d'un cycliste* et j'en passe...

Fidèlement votre ami, Maurice LANTELME (Aix-en-Provence).

Messieurs,

Tous les jeunes qui ont eu la chance de poursuivre leurs études, au moins jusqu'au baccalauréat, peuvent, s'ils vont au théâtre, porter un jugement sur telle pièce. On leur a appris ce qu'est le théâtre, à quelles règles doit se conformer une bonne pièce. Mais que peut penser du cinéma un jeune homme de vingt ans s'il n'a de lui-même fait un effort pour se documenter, s'il n'a jamais mis les pieds dans un ciné-club, si chez lui aucun journal sérieux sur le cinéma ne paraît, c'est-à-dire s'il habite une petite ville de province.

Je voudrais vous dire que j'ai eu, il y un an environ, comme à la Loterie nationale, une double chance : celle d'avoir d'abord un professeur de philosophie qui m'a ouvert les yeux sur le cinéma ; puis de trouver une publicité des CAHIERS en lisant ARTS. J'ai demandé à mon libraire de faire venir ce numéro et j'ai découvert sous l'allure de Marylin ce qu'était le cinéma, d'abord américain. Depuis, mois par mois, il me semble que je deviens un initié de cet art. Je vais à Marseille dès que je le peux pour essayer de juger des films intéressants dirigé d'après vos critiques dans mes jugements. Combien j'envie les Parisiens qui, eux, peuvent passer leur temps dans les Cinémathèques, dans les cinés-clubs à voir les chefs-d'œuvre disparus à jamais pour nous, pauvres provinciaux !...

Guy PREBOIS (Arles).

...Pendant ces six mois de rappel, nous n'avons eu guère d'occasion d'aller au cinéma (et pour cause). Les rares fois que nous avions la possibilité d'y aller, les films étaient médiocres. Décidément les spectateurs parisiens ont bien de la chance: elles doivent être rares les semaines où il ne passe pas un programme intéressant. Et puis reste la Cinémathèque. A mon retour je me suis précipité dans les cinémas. *Picnic, Richard III, l'homme qui en savait trop, Attaque, Sourires d'une nuit d'été.* Il me semble que cela fait beaucoup en trois jours. C'est pire que le

Festival de Cannes ou la Biennale. Et encore je n'ai pas tout vu. (*Elena, Feuilles d'automne, Bus Stop* et j'en oublie) mais il est bien évident que l'on ne peut pas tout voir en une demi-semaine.

Je livre ces quelques réflexions hâtives :

Picnic : décidément le Cinémascope est entré dans les mœurs aussi bien celles du spectateur que du metteur en scène.

Richard III : Laurence Olivier est un excellent acteur de théâtre et bien dirigé (*Rebecca*) de cinéma, mais ce ne sera jamais un metteur en scène de cinéma. Servi par Shakespeare, ses films restent bons. Bonnes couleurs parfois. Non décidément le problème de l'adaptation shakespearienne ne sera pas résolu par Laurence Olivier... Maintenant une question. Quand y aura-t-il en France un metteur en scène pour porter à l'écran l'un de nos classiques ? *Espérons que ce* jour est proche et que ce metteur en scène ne s'appellera pas Christian Jaque.

L'homme qui en savait trop : Ce film m'a déçu. Attendons le prochain qui s'annonce passionnant. Hitchcock reste ce qu'il est. La séquence à l'Albert Hall est sensationnelle. Mais quelle est donc la différence avec la première version de ce film en ce qui concerne cette scène ?

Attaque : Le premier film de guerre qui ne m'ait pas fait hausser les épaules. Bien meilleur que *A l'Ouest rien de nouveau* et *Commando de la mort*.

Sourires d'une nuit d'été : A la sortie deux dames parlaient entre elles du film qu'elles venaient de voir : « *Tous ils font le mal, il n'y a pas un personnage convenable dans ce film. Non, ce film ne m'a pas intéressée.* » D'autres racontaient le film en insistant sur son côté le plus extérieur. Ma position : eh ! bien, j'ai aimé le film pour ce que I. Bergman a voulu y mettre de profond. Je ne connaissais pas le metteur en scène. En voyant *Sourires*, j'ai pensé à Max Ophuls. Je suppose que vous prendrez cela pour un compliment...

Raymond BAYNARD (Villemomble).

En revanche nos amis belges ont parfois plus de chance que nous :

Chers amis,

Une semaine qui s'annonce creuse dans les cinémas gantois. Par-dessus le marché, les films n'ont pas été présentés aux critiques locaux ; donc, pas de comptes rendus. Où aller ?

Parmi les programmes les plus apparemment dénués d'intérêt : *Ardente gitane*, un passionnant roman d'amour avec Jane Russell et Cornel Wilde.

Naturellement les photos étalent avec complaisance les membres inférieurs de l'une et le torse nu de l'autre. Me voilà fixé...

Pas du tout, car la légende d'une autre photo, dans un journal, m'apprend que le film est de Nicholas Ray. Un peu étonné quand même, je me précipite sur ma collection des CAHIERS, où je ne trouve trace de cette *Ardente Gitane* (*Hot Blood*) ni dans les « Journaux Intimes », ni dans les « Lettres de New York », ni ailleurs. Ai-je mal lu, ou l'honneur imprévu me revient-il de vous annoncer le dernier Nicholas Ray par une « Lettre de Gand » ?

J'entre donc, encore inquiet. Oui, c'est bien un Nicolas Ray : son nom figure au générique (générique qui suffit à me rassurer sur la classe du film) ; il s'agit d'un violent, un sensible qui s'ignore ou veut s'ignorer, et que la sollicitude envahissante d'un frère aîné pousse d'instinct à la rébellion ; il y a un duel à coups de ceinture, on s'appelle *mister*, les personnages entrent la tête en bas quand le héros est couché. Pas d'erreur, c'est bien un Nicholas Ray ; peut-être pas capital, mais chargé de sens et d'intérêt.

Avant *Rebel without a Cause*, la passion qui frémissait dans ses films était toujours contenue par une sorte de pudeur. En venant au cinémascope, il semble s'être libéré, il a acquis l'aisance brillante et l'assurance d'un artiste en pleine maîtrise de ses moyens.

De cette histoire de gitans en couleurs il a dédaigneusement écarté tout pittoresque facile. Il mène son récit avec une fermeté nerveuse et intensément dramatique, sans renoncer pour autant à l'humour. Même fermeté dans la direction d'acteurs. Cette fois, il n'avait plus, hélas ! à diriger James Dean, mais les deux mammifères que l'on sait. Il leur a insufflé non seulement du dynamisme, mais de la sensibilité, et même de l'esprit et de la grâce. Les personnages secondaires, en une réplique et deux attitudes, prennent vie et vérité...

Henri SOISSONS, Gand (Belgique).

FILMS SORTIS A PARIS
DU 16 NOVEMBRE 1956 AU 1er JANVIER 1957

12 FILMS FRANÇAIS

Alerte au deuxième bureau, film de Jean Stelli, avec Frank Villard, Geneviève Kervine, Marc Cassot, Martine Sarcey.

Le Chanteur de Mexico, film en CinemaScope et en Eastmancolor de Richard Pottier, avec Luis Mariano, Bourvil, Annie Cordy, Tilda Tamar, Gisèle Grandpré.

Et Dieu créa la femme. — Voir critique de Claude de Givray dans ce numéro.

L'homme et l'enfant, film en CinemaScope et en Eastmancolor de Raoul André, avec Eddie Constantine, Juliette Gréco, Folco Lulli, Jacqueline Ventura, Grégoire Aslan, Pascale Roberts.

La jungle en folie, film de Claude Lalande, avec Caccia, Louis de Funès.

Magirama. — Voir critique de Jean-Luc Godard dans ce numéro.

Michel Strogoff, film en CinemaScope et en Eastmancolor de Carmine Gallone, avec Curd Jurgens, Geneviève Page, Françoise Fabian, Henri Nassiet, Jean Parèdès, Gérard Buhr, Sylvie, Inkijinoff.

Notre-Dame de Paris. — Voir note d'André Bazin dans ce numéro.

La plus belle des vies. — Voir note de J. Doniol-Valcroze dans ce numéro.

Le salaire du péché. — Voir note de J. Doniol-Valcroze dans ce numéro.

Soupçons, film de Pierre Billon, avec Anne Vernon, Frank Villard, Jacques Castelot, Dora Doll, Henri Vilbert, Serge Nadaud et Roland Lesaffre.

La terreur des dames, film de Jean Boyer, avec Noël-Noël, Yves Robert, Noël Roquevert, Jacqueline Gauthier, Jacqueline Pagnol, Suzet Maïs, Jean Poiret, Michel Serrault.

14 FILMS AMERICAINS

The Adventures of Quentin Durward (Quentin Durward), film en CinemaScope et en Eastmancolor de Richard Thorpe, avec Robert Taylor, Kay Kendall, Robert Morley.

Autumn Leaves (Feuilles d'automne). — Voir critique de Jacques Siclier dans ce numéro.

Baby Doll (La poupée de chair). — Voir critique de François Truffaut dans ce numéro.

Bandido (Bandido Caballero), film en CinemaScope et DeLuxe de Richard Fleischer, avec Robert Mitchum, Ursula Thiess, Gilbert Roland.

Davy Crockett and the River Pirates (Davy Crockett et les pirates de la rivière), film en Technicolor de Norman Foster, avec Fier Parker, Buddy Ebsen, Jeff York, Kenneth Tobey.

Dawn at Socorro (Vengeance à l'aube), film en Technicolor de George Sherman, avec Rory Calhoun, Piper Laurie, David Brian, Kathleen Hugues.

D. Day the Sixth of June (Au sixième jour), film en CinemaScope et en DeLuxe de Henry Koster, avec Robert Taylor, Richard Todd, Dana Wynter, Edmond O'Brien.

Run for The Sun (La course au soleil), film en Superscope et en Technicolor de Roy Boulting, avec Richard Widmark, Trevor Howard, Jane Greer, Peter Van Eyck.

Santiago, film en CinemaScope et en Warnercolor de Gordon Douglas, avec Alan Ladd, Rossana Podesta, Lloyd Nolan, Chill Wills.

The Scarlet Hour (Enigme policière), film en VistaVision de Michael Curtiz, avec Carol Ohmart, Tom Tryon, Jody Lawrance, James Gregory.

Son of Zorro (Le fils de Zorro), avec George Turner et Peggy Stewart.

War and Peace (Guerre et Paix). — Voir critique de Luc Moullet dans ce numéro.

The Warriors (L'armure noire), film en CinemaScope et en Technicolor de Henry Levin, avec Errol Flynn, Joanne Dru, Peter Finch, Yvonne Furneaux.

You're Never too Young (Un pitre au pensionnat), film en VistaVision et en Technicolor de Norman Taurog, avec Dean Martin, Jerry Lewis, Diana Lynn, Nina Foch.

4 FILMS ANGLAIS

The Night my Number Came up (*La nuit où mon destin s'est joué*), film de Leslie Norman, avec Michaël Redgrave, Alexander Knox, Sheila Sim, Denholm Elliott.

Richard III. — Voir critique de Willy Acher dans ce numéro.

The Green Man (*Une bombe pas comme les autres*), film de Robert Day, avec Alastair Sim, George Cole, Jill Adams, Terry Thomas.

It's Great to be Young (*Collège endiablé*), film en Technicolor de Cyril Frankel, avec John Mills, Cecil Parker, Jeremy Spenser, Dorothy Bromley.

2 FILMS ALLEMANDS

Die Drei von der Tankstelle (*Le chemin du paradis*), film de Willy Forst, avec Georges Guétary, Claude Farell, Christine Carère, Jacques Jouhanneau.

08/15 in der Heimat (*08/15 Go Home!*), film de Paul May, avec O.E. Hasse, Joachim Fuchsberger, Peter Carsten, Helen Vita.

1 FILM GREC

To Koritsi me ta Mavra (*La fille en noir*). — Voir note d'André Bazin dans notre prochain numéro.

1 FILM ITALIEN

Il Tetto (*Le toit*). — Voir critique d'Henri Agel dans ce numéro.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma
— et du télé-cinéma —

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA
Directeur-gérant : L. KEIGEL

25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française .... 1.375 Frs
Etranger .... 1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française .... 2.750 Frs
Etranger .... 3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris, Dépôt légal : 1er trim. 1957.